IL LABORATORIO DEL RESTAURO A FIRENZE

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

CSP - Biblioteca - 9936

IL LABORATORIO DEL RESTAURO A FIRENZE

In copertina: *Allegoria della Primavera di Sandro Botticelli – (dopo il restauro - particolare)*
nel retro: *Bronzo dorato, dalla porta detta "del Paradiso", di Lorenzo Ghiberti (particolare)*

Al Laboratorio del Restauro a Firenze è dedicato il volume pubblicato quest'anno dall'Istituto Bancario San Paolo di Torino nell'ambito della propria collana monografica.
Curata con la più profonda competenza dal Professor Antonio Paolucci, l'opera vuol essere un doveroso omaggio a Firenze nell'anno in cui la Città ricopre il ruolo di Capitale Europea della Cultura, ed appare più che mai impegnata nello sforzo di mediare l'eredità di uno splendido passato, nel quale tuttora si riconosce, con lo slancio vitale di una città protesa al futuro.
Di tale sforzo, che si esplica nel costante impegno per la salvaguardia dell'inimitabile patrimonio d'arte, è testimonianza la storia del Laboratorio del Restauro, una delle più importanti istituzioni del settore, ben nota in ambito internazionale ma al tempo stesso legatissima alla cultura della sua Città.
Attivo da oltre mezzo secolo, il prestigioso Istituto ha saputo assorbire e consolidare l'esperienza maturata da generazioni di artisti ed artigiani fiorentini, integrandola con l'adozione delle tecnologie più avanzate, promuovendo al tempo stesso la ricerca metodologica, la sperimentazione pratica, la formazione professionale.
A venti anni dalla disastrosa alluvione che sconvolse Firenze nel 1966 e nel panorama, spesso desolante, della conservazione dei beni culturali nel nostro Paese, l'attività svolta dal Laboratorio del Restauro rappresenta un importante traguardo raggiunto, un'autorevole conferma che non soltanto è possibile il recupero dei tesori d'arte più illustri, ma che esistono le risorse tecnologiche per una capillare e continuativa opera di manutenzione e prevenzione che salvaguardi nel tempo l'integrità del nostro patrimonio d'arte e di cultura.
All'Autore ed a quanti con Lui hanno collaborato per la realizzazione dell'Opera, desidero manifestare il più vivo ringraziamento dell'Istituto.

GIANNI ZANDANO
Presidente
Istituto Bancario San Paolo di Torino

© 1986 by Istituto Bancario San Paolo di Torino
Edizione fuori commercio

La presente pubblicazione, riservata
alla clientela dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino,
non potrà essere oggetto di commercio.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

ANTONIO PAOLUCCI

IL LABORATORIO DEL RESTAURO A FIRENZE

TORINO 1986

Ringraziamenti

La pubblicazione di questo volume non sarebbe stata possibile senza l'aiuto generoso di amici e colleghi. In primo luogo il personale direttivo dell'O.P.D. di Firenze, in particolare il Soprintendente Anna Forlani Tempesti con Anna Maria Giusti, Marco Ciatti e Carlo Sisi; inoltre il direttore del Gabinetto Fotografico della Soprintendenza B.A.S. di Firenze Silvia Meloni Trkulija con Mario Masserelli e Antonio Quattrone. Ringraziamenti vivissimi devo anche ad Ugo Bazzotti, Giorgio Bonsanti, Guido Botticelli, Luigi Bottura, Angelo Calvani, Michele Cordaro, Ivana Freddi, Guglielmo Galli, Margherita Lenzini Moriondo, Edo Masini, Mauro Matteini, Giovanna Piancastelli, Pietro Torriti.

Foto

Il corredo fotografico è stato fornito da: Gabinetto Fotografico dell'O.P.D. Soprintendenza ai Restauri di Firenze, Gabinetto Fotografico della Soprintendenza B.A.S. di Firenze, Gabinetto Fotografico Nazionale, Società Scala Firenze, Foto Tosi Firenze, Foto Giovetti Mantova.

Sommario

Presentazione 3

1 *Prima del laboratorio* 9

2 *La nascita del laboratorio* 33

3 *Mostre e restauri fra dopoguerra e alluvione* . 57

4 *La questione degli affreschi - Le mostre degli affreschi staccati* 103

5 *L'alluvione* 135

6 *Gli anni di "Firenze Restaura"* 183

7 *La riforma istituzionale e il nuovo laboratorio* . 203

Bibliografia 233

Indice dei nomi 236

1
Prima del laboratorio

Nel 1823 Antonio Ramirez de Montalvo all'epoca vicedirettore degli Uffizi, rispondendo ad alcuni quesiti postigli dal principe Federico Augusto di Sassonia a proposito dei dipinti della Galleria di Dresda, affermava che gli obiettivi del restauro devono essere sostanzialmente due: "*il primo è riparare ai danni già avvenuti, il secondo è d'impedire che ne sopraggiungano per l'avvenire*". Lo stesso, in un'altra occasione non meno ufficiale, (il richiedente era in questo caso il governo di Sua Maestà britannica) affermava che la buona salute degli antichi dipinti di galleria era soprattutto una questione di corretta e costante manutenzione e, semmai, di restauro preventivo. Raccomandava perciò di "*non lasciarli troppo inaridire (i quadri) ma di rinfrescarli e riverniciarli opportunamente... e di apprestare pronto riparo nel suo principio a qualunque degradazione che potesse riaffacciarsi*". Se proprio l'intervento radicale di pulitura o di risanamento strutturale dovesse rendersi necessario – scrive ancora il Montalvo – il metodo prescelto sia concordato fra il restauratore, il direttore ed una commissione di esperti perché "*per quanto si voglia supporre intelligentissimo e diligentissimo il Restauratore non sarà mai troppa la sorveglianza di qualche Professore, per tenergli a freno la mano*". Quanto poi alla pulitura ci si guardi dal pretendere di far tornare il dipinto antico alla "*primitiva nettezza*". Meglio "*lasciar sopra quella patina, e quel grado di sporchezza, che non si può assolutamente tor via, senza attaccare le velature originali, specialmente nelle parti scure*" [1].

Queste in sintesi, come risultano dai documenti d'archivio, le opinioni sul restauro di un responsabile delle Gallerie fiorentine nella prima metà del secolo scorso. Sono opinioni che qualsiasi funzionario di Soprintendenza o conservatore di museo ancora oggi sottoscriverebbe volentieri e che riflettono una cultura e una pratica di restauro notevolmente avvertite, tali anzi da poter essere citate come significativa premessa storica alle vicende future del laboratorio fiorentino.

L'attenzione alla patina, per esempio, spinta fino al punto di preferire qualche sedimento residuo di sporco sulla pelle del colore ai rischi di una pulitura troppo "*arrivata*" anche quando corretta (non lesiva cioè dei pigmenti originali) è ancora oggi una caratteristica riconoscibile del buon restauro di scuola fiorentina. Tutto ciò dipende in larga misura da una sensibilità culturale e da una tradizione operativa che hanno radici antiche. Come non ricordare, infatti, le provvidenziali sfuriate settecentesche del Bottari contro i crimini di chi, con l'intenzione di rimuovere polvere e sozzure, devasta la pelle dei quadri portando via "*... quell'ultime tinte... quelle svelacchiature... quelli estremi tocchi maestri che sono il fiore della pittura*" [2]. O, prima ancora, ed allo stesso proposito, gli avvertimenti del Baldinucci sui rischi delle puliture distruttive di "*velamenti*" e "*mezze tinte*" e le parole di apprezzamento dello stesso sulla patina "*universale scurità che il tempo fa apparire sopra le pitture, che anche talvolta le favorisce*" [3].

In effetti, a Firenze, la tradizione letteraria era così illustre ed antica e una notorietà a tal punto solida e diffusa pesava sui capolavori resi celebri dalla storiografia vasariana che, anche nell'età della Controriforma, i restauri di rifacimento risultano scarsamente apprezzati. Al contrario ci si preoccupa più che altrove di conservare, pulire e tenere in ordine almeno i documenti pittorici più significativi che precedono la "*maniera moderna*". Il Conti ha citato il caso del ciclo di Masaccio e Masolino nella cappella Brancacci al Carmine, fatto "*lavare*" dai frati circa l'anno 1565; fra Cinquecento e Seicento analoghi trattamenti subirono, fra gli altri, l'affresco dell'Orcagna nella navata destra di S. Croce, quelli di Domenico Ghirlandaio e Filippino Lippi in S. Maria Novella, i monumenti equestri dipinti da Paolo Uccello e Andrea del Castagno in S. Maria del Fiore [4]. Si trattava di operazioni che oggi certo la moderna scienza del restauro non potrebbe approvare, realizzate com'erano a forza di lavaggi più o meno corrosivi e di energiche rinfrescate con "*beveroni*" a base di olii, aceto, tuorli d'uovo etc.; sostanze che, mentre ravvivavano per breve tempo i colori, costituivano poi il terreno di coltura ideale per devastanti

proliferazioni di muffe e successivi inevitabili iscurimenti. A parte i modi tecnici degli interventi – certo discutibili e comunque valutati in genere con severità anche dagli storici contemporanei come il Baldinucci – resta apprezzabile ed è significativo di una città che mantenne sempre altissimi l'orgoglio e la consapevolezza delle proprie glorie artistiche, un tipo di restauro sul massimo patrimonio pittorico antico che voleva essere, almeno nelle intenzioni, "*conservativo*". Lo stesso Baldinucci è pur costretto a riconoscere che gli affreschi di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno nel Duomo; dopo il lavaggio del 1688, avevano conservato la pittura che "*avevamo veduta e goduta gran tempo per avanti*" con in più una qualche "*maggiore vivacità di colorito*" [5].

Un bell'esempio di restauro conservativo – questo sì davvero impeccabile al punto che oggi non si saprebbe fare meglio – è citato dal Baldinucci e può essere agevolmente verificato nel chiostrino dei voti della SS. Annunziata. Nel 1626, in occasione della messa in opera sulla facciata della loggia di una lapide con i privilegi concessi alla basilica da papa Urbano VIII, un muratore sbadatamente sfondò il muro fino all'intonaco retrostante facendo cadere una porzione dell'affresco di Andrea del Sarto raffigurante "I funerali di S. Filippo Benizzi", in corrispondenza delle teste dei due astanti a sinistra. Fu allora che il pittore Domenico Cresti, detto il Passignano, richiesto di intervenire, realizzò una operazione di ripristino di scrupolosa correttezza. I pezzi caduti e frantumati vennero diligentemente recuperati, ricomposti e ricollocati, senza rifacimenti arbitrari o manomissioni delle parti originali. Durante il distacco, eseguito nel 1968, è stato possibile constatare l'esattezza delle notizie del Baldinucci e l'ottima qualità tecnica dell'intervento del Passignano [6].

Solo apparentemente diverso è il caso di Agostino Veracini (1689-1762) pittore fiorentino allievo di Sebastiano Ricci, a Venezia, il quale sviluppò un singolare talento per il restauro della pittura medioevale, al punto che il suo nome viene citato di frequente nella storia settecentesca del recupero del gusto primitivo. Di lui si ricordano soprattutto gli anacronismi e le inserzioni di fantasia (come il Campanile di Giotto negli affreschi di Andrea da Firenze al Cappellone degli Spagnoli di S. Maria Novella o i dettagli descrittivi aggiunti alle pitture di Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini in S. Croce) ma il suo talento maggiore stava nell'intelligenza sottile della pittura trecentesca che lo portava ad integrazioni perfettamente plausibili anche quando incongrue e a doppiaggi stilistici così sapientemente mimetici da sfiorare la falsificazione e da mettere in imbarazzo anche la critica moderna. Sembra ancora oggi difficile, infatti, stabilire con assoluta certezza se il Cristo dipinto su tavola rotonda raggiata collocato al centro della volta della cappella Rinuccini, sia opera autografa di Giovanni da Milano oppure rifacimento in stile del Veracini [7]. A ben guardare l'attività di restauro del Veracini era, a suo modo, una forma di studioso rispetto del testo antico; che si cercava di conservare e di valorizzare anche per il tramite di accorte, e per quell'epoca intelligenti, integrazioni in stile.

In sostanza possiamo dire che la disponibilità ad un tipo di restauro critico e responsabile attento alla specificità estetica dell'opera d'arte oltre che rispettoso della complessità e delicatezza delle tecniche e dei materiali aveva, a Firenze, radici robuste e antiche, al punto che quelle idee apparivano naturali e perfettamente acquisite nella cultura ufficiale dei massimi responsabili della tutela cittadina, all'inizio dell'Ottocento. Ai tempi del Montalvo non esisteva ancora un laboratorio di restauro nel significato moderno del termine. C'erano comunque degli operatori professionali regolarmente stipendiati per il servizio di galleria. Lo "*staff*" di questo primo apparato pubblico, antenato dei moderni laboratori statali, era assai esiguo. Comprendeva un primo e secondo restauratore (destinati rispettivamente ai dipinti degli Uffizi e di Palazzo Pitti) un aiuto restauratore con mansioni subalterne ed anche un "*apprendista restauratore*", quest'ultimo però fuori ruolo. Probabilmente strutturato sul modello che lo Edwards aveva inaugurato nel laboratorio veneziano dei SS. Giovanni e Paolo negli ultimi anni della Repubblica di S. Marco (anche lì esisteva una distinzione fra "*restauratore*" e "*assistente*"), l'organigramma fiorentino del XIX secolo per quanto numericamente esiguo anticipa la gerarchia restauratore capo, restauratore ed operatore tecnico che tuttora sopravvive nei ruoli ministeriali [8]. Da notare infine, nello "*staff*" degli artigiani al servizio dei quadri di Galleria, il "*restauratore apprendista*": precursore solitario dei numerosi giovani che affollano la moderna scuola statale di restauro imparando il mestiere, oggi come allora, nel lavoro concreto di laboratorio, guidati dall'esempio e dal consiglio degli operatori professionisti.

A giudicare dai documenti dovremmo riconoscere

a Vittorio Sampieri, artigiano toscano che aveva lavorato a lungo a Roma e che il direttore Tommaso Puccini chiamò agli Uffizi negli ultimi anni del '700, il merito di avere inaugurato in Firenze la moderna arte del restauro [9]. Almeno per il settore dei dipinti di museo ("*invero egli fu che introdusse fra noi i suoi sani metodi di restaurar le pitture*", come assicura il direttore degli Uffizi).
Di poco inferiore fu il prestigio goduto in quegli anni da Francesco Acciai, restauratore di galleria per quasi un quarantennio, dal 1829 al 1865, specialista fra l'altro anche di rintelatura.
Nel complesso, il panorama del restauro fiorentino della prima metà del XIX secolo, appare caratterizzato da una buona pratica operativa che rifuggiva da interventi troppo radicali puntando piuttosto sulla pulitura leggera e sulla manutenzione costante e, in ogni caso, sull'impiego giudizioso e raffinato di metodiche tradizionali.
Caratteristica saliente della cultura fiorentina del restauro nel XIX secolo – sarà opportuno sottolinearlo a motivo dei riflessi importanti che avrà in futuro – sembra essere infatti un sostanziale tradizionalismo di metodi e di tecniche.
La città che nel '700 con lo Hugford, con Tommaso Patch, con Agostino Veracini, aveva sviluppato una conoscenza stilistica e tecnica così scaltrita della pittura antica da cimentarsi in interventi di doppiaggio stilistico al limite della falsificazione, è la stessa che accoglie con molto scetticismo, all'inizio dell''800, le novità tecniche del trasporto e dello stacco. I restauratori francesi Barthelemy Marcon e Marie Barret, che fra 1806 e 1807 tentarono di divulgare a Firenze le nuove metodologie, incontrarono l'opposizione decisa dei professori dell'Accademia [10].
Probabilmente non è un caso che la violenta requisitoria di Leopoldo Cicognara contro lo stacco degli affreschi compaia proprio a Firenze, sulle pagine della "Antologia" (1825). A muovere la polemica del Cicognara non sono soltanto preoccupazioni d'ordine "*politico*" (il depauperamento del patrimonio artistico, la pericolosa mobilità acquisita dalle pitture murali staccate) ma anche osservazioni di carattere tecnico, ancora oggi valide, sui rischi di indebolimento e di snaturamento materico che la rimozione dal muro comporta [11].
La tecnica dello "stacco" o dello "strappo" degli affreschi (intendendo nel primo caso la rimozione del colore con tutto l'intonaco, e del solo colore nel secondo) non è di origine fiorentina, anche se a Firenze con la rimozione a "strappo" eseguita nel 1787 da Sante Pacini, di una Madonna col Bambino attribuita a Cennino Cennini, si conserva un esempio piuttosto antico – e purtroppo pessimamente riuscito – di quel procedimento.
I modi dello "stacco" e dello "strappo", codificati, come è noto, dal Secco Suardo nel 1866, sono piuttosto di origine nord-italiana e cominciano a perfezionarsi nel XVIII secolo con Antonio Contri di Ferrara, con Giacomo Succi di Imola, quest'ultimo capostipite di una dinastia di abili operatori attivi a Roma all'inizio dell'800; epoca nella quale risultano anche operosi i veneti Giuseppe Zeni e Filippo Balbi. A Firenze si è piuttosto specializzati nella rimozione e nel ricollocamento di affreschi con tutto il loro supporto, realizzando, in qualche occasione, prodigi di ingegneria che suscitarono la comprensibile ammirazione dei contemporanei.
A cominciare dagli affreschi celebri di Domenico Ghirlandaio e del Botticelli trasportati nel 1564 dal coro di Ognissanti per arrivare alle ammirevoli "*performances*" tecnologiche di età lorenese quando l'architetto Niccolò Gasparo Paoletti arriva a trasportare da un luogo all'altro, nella villa di Poggio Imperiale, tutta una grande volta affrescata da Ottavio Vannini e, nell'anno 1788, il tabernacolo di Giovanni da San Giovanni oggi nella Galleria dell'Accademia [12].
Le parole con le quali il contemporaneo Domenico Moreni lodava tali imprese non devono sembrare eccessive se si pensa ai mezzi tecnici dell'epoca e sono comunque testimonianza dell'eccellente professionismo raggiunto dagli operatori fiorentini nel settore tradizionale del trasferimento degli affreschi.

Nelle metodologie "*nuove*" dello "stacco" e dello "strappo", tuttavia, i restauratori fiorentini sono costretti ad accettare, sia pure malvolentieri, il primato tecnico dei loro colleghi emiliani o lombardi.
È un fatto che il più apprezzato "*estrattista*" (come si chiamavano allora gli specialisti nel distacco dell'affresco) attivo a Firenze verso la metà dell'Ottocento non era fiorentino e neppure toscano. Mi riferisco a quel Giovanni Rizzoli da Pieve di Cento che nel 1842 staccò dal Duomo di Firenze il "Giovanni Acuto" di Paolo Uccello e il "Niccolò da Tolentino" di Andrea del Castagno e che nel 1850 compì la stessa operazione sugli "Uomini Illustri" del Castagno già nella villa di Legnaia presso Firenze ed oggi esposti agli Uffizi, nell'aula di S. Pier Scheraggio [13]. I limiti tecnici degli interventi del Rizzoli sono stati rilevati con severità

probabilmente eccessiva dal Secco Suardo e riconsiderati, più di recente, dal Conti [14]. Resta tuttavia notevole per l'epoca – malgrado le sgranature nella pittura, la probabile rimozione di velature a secco e l'impiego, deplorato dal Secco Suardo, di adesivi pesanti – la capacità di staccare dal muro affreschi di quelle dimensioni.
Occorre pur riconoscere che, dopo le opportune puliture intervenute negli anni '50 di questo secolo, quei capolavori dell'Uccello e del Castagno risultano ancora godibilissimi e in sufficienti condizioni di integrità.
Quando nel 1861 l'Esposizione Italiana di Firenze premiò come esemplari gli stacchi del Rizzoli e del bresciano Bernardo Gallizioli (quest'ultimo particolarmente apprezzato dal Secco Suardo) la scuola "*estrattista*" lombarda aveva raggiunto un livello davvero considerevole di qualità tecnica. A riesaminare oggi, dopo più di un secolo, i profeti del Moretto staccati dal Gallizioli da Palazzo Martinengo Cesaresco di Brescia e presentati all'esposizione fiorentina, non si può non rimanere ammirati di fronte alla maestria dell' intervento che mantiene all'affresco il suo carattere arido e scabro e rispetta l'autografia del maestro bresciano fino al punto di lasciare in vista (a quell'epoca!) le fratture e le abrasioni di superficie raccordando le mancanze a neutro intonato [15].
A Firenze dove al sistema dello strappo "*lombardo*" e del trasporto su tela si preferisce l'antica collaudata tecnica del trasporto "*a massello*" o del distacco con l'intonaco riportato sull'incannucciato – e non senza ragioni almeno per quanto concerne il miglior rispetto dei caratteri materici della pittura a fresco – il confronto con gli orientamenti teorici e le proposte di metodo che venivano dalla Lombardia si realizza negli anni immediatamente successivi all'unità d'Italia. E fu un incontro-scontro non privo di qualche asprezza e di molti malintesi.
Firenze, lo abbiamo visto, aveva una tradizione illustre da difendere: tradizione che si fondava su un'antica sapienza artigiana affinata dalla consuetudine secolare con il restauro e la manutenzione di un impareggiabile patrimonio artistico. Dal Nord grazie all'opera teorica e pratica del conte Secco Suardo – preparata e fiancheggiata dagli scritti del Cavalcaselle e del Morelli maestri della moderna scienza storico artistica – veniva la proposta di un restauro culturalmente più avvertito, consapevole della sua specificità tecnica e metodica, in grado di meglio soddisfare le richieste di conoscitori e di collezionisti.
La prima parte del libro di Secco Suardo, un'opera che può essere legittimamente definita "*il primo contributo italiano ai problemi della conservazione del patrimonio artistico che si presenti in forma organica e metodologicamente compiuta*" vide la luce nel 1866. Nello stesso anno Ulisse Forni, principe dei restauratori fiorentini, pubblica il suo "Manuale del pittore restauratore" [16].
La coincidenza delle date di edizione non potrebbe essere più utile per mettere a fuoco due diverse culture del restauro. Non si tratta tanto di differenze, che pure esistono, nei ricettari e nei metodi e neppure di orientamenti teorici antagonistici. In fondo l'uno e l'altro affermano la necessità per il restauratore d'essere prima di tutto pittore e cioè conoscitore profondo delle tecniche artistiche e tutti e due concedono nelle esemplificazioni pratiche del mestiere assai più di quanto non siano disposti ad ammettere nei postulati teorici e nelle affermazioni di principio [17]. Ciò che differenzia davvero il manuale del Forni da quello del conte bergamasco è il quadro culturale di riferimento. Dietro le pagine del Secco Suardo si capisce bene che c'è la conoscenza dei grandi ateliers europei, l'aggiornamento critico sui testi stranieri, la curiosità per le applicazioni dell'industria chimica e, soprattutto, il senso preciso delle esigenze della "*conoisseurship*" che il restauro è chiamato a servire.
Più provinciale ed anche più asfittico è invece il cerchio culturale all'interno del quale sembra muoversi Ulisse Forni. Dalla lettura del suo manuale si avvertono, in facile trasparenza, le frequentazioni con i professori di Galleria ma anche con gli artigiani d'Oltrarno, il campanilismo un po' miope del fiorentino che si ritiene erede e custode di una civiltà artistica insuperabile, insieme al moralismo piccolo borghese del professionista impegnato nella difesa corporativa degli interessi di categoria. Una pedanteria furba e minuziosa che sa di bottega e di Accademia, un tradizionalismo accorto, una solida fiducia nelle metodiche consolidate, una padronanza perfetta del mestiere, ma anche delle astuzie e dei compromessi del mestiere, sembrano essere le caratteristiche dell'ambiente che il Forni rappresenta e al quale dà voce nel suo libro.
Nel 1864 questo ambiente fiorentino un po' chiuso e conservatore viene agitato da un fatto sensazionale. Per iniziativa ministeriale e per interessamento del senatore Giovanni Morelli, Secco Suardo fu incaricato di tenere una serie di lezioni a Firenze sul trasporto dei dipinti e delle pitture mu-

rali. Si trattava di un corso sperimentale, con esemplificazioni pratiche riguardanti un'attività ancora d'avanguardia e ad alto margine di rischio; era quindi aperto esclusivamente a restauratori professionisti e posto sotto l'egida dell'Ufficio fiorentino delle Belle Arti al quale era affidata, fra l'altro, la scelta delle opere (affreschi malandati e tavole particolarmente fatiscenti) da affidare agli interventi dell'illustre restauratore bergamasco [18].
Non si può dire che l'accoglienza di Secco Suardo a Firenze sia stata delle più cordiali, almeno da parte dei colleghi restauratori. Scetticismo e dubbi anche fondati di fronte alle tecniche dello strappo lombardo e del trasporto dei dipinti su tavola, si mescolavano alla difesa campanilistica della tradizione locale e anche al timore, molto concreto, di perdere prestigio professionale e status economico. È significativo, per esempio, e la dice lunga sulle gelosie e le invidie di un ambiente che sotto questo aspetto non è cambiato molto da allora, il comportamento del restauratore Pietro Pezzati, il quale chiese un indennizzo per l'arrivo a Firenze del Secco Suardo. Soprattutto deve aver ferito l'amor proprio fiorentino – e ve n'è traccia nella corrispondenza del direttore delle Gallerie Paolo Feroni con il Ministero della Pubblica Istruzione – il fatto che l'istituzione del corso suonasse in pratica come ufficiale riconoscimento di un "*primato*" lombardo nell'arte del restauro.
Non che il corso di Secco Suardo sia stato boicottato. Non sarebbe stato possibile a motivo della sua ufficialità ministeriale e inoltre quelli erano tempi di ossequiosa e quasi militaresca disciplina burocratica. Però la scelta delle opere da sottoporre a sperimentazione fu cauta e laboriosa forse più del dovuto e ai lavori finiti si cercò di dare una pubblicità a dir poco modesta: appena tre giorni di esposizione, dal 26 al 29 giugno 1864!
I restauri didattici condotti da Secco Suardo nel suo arduo corso fiorentino del 1864 sono ancora oggi visibili e dobbiamo riconoscere che si è trattato di interventi di buona qualità e di notevole pregio tecnico. Se gli strappi eseguiti in alcuni punti del Chiostro degli Aranci non sembrano gran che significativi a motivo delle condizioni di partenza eccessivamente compromesse degli affreschi stessi, i trasporti effettuati su due dipinti su tavola, recentemente identificati, non mancano di sorprendere [19].
A distanza di più di un secolo dobbiamo riconoscere che Secco Suardo ha operato con perizia, salvando la superficie cromatica nella sua interezza, risanando sbollature e dissesti ma senza eliminare del tutto, nel trasporto sul nuovo supporto, l'evidenza materica della tavola dipinta. Posto quindi che un indiscusso primato nell'uso delle tecniche d'avanguardia dello stacco e del trasporto e una più avvertita consapevolezza delle finalità moderne del restauro vanno pur riconosciute alla scuola di Secco Suardo, occorre aggiungere tuttavia che Firenze resta per tutto il XIX secolo il centro più importante d'Italia per l'industria artistica in generale e per le attività restaurative in particolare.
Il servizio di galleria al quale si aggiungono le esigenze di un antiquariato vivacissimo e di internazionale prestigio, moltiplicano le occasioni di lavoro ed esaltano la tradizionale vocazione artigiana della città.
L'epoca del falso gotico e del falso rinascimento trova a Firenze la sua patria elettiva inaugurando modi di produzione e specializzazioni professionali destinati ad arrivare fino ai nostri giorni.
Il restauro impara a servire l'antiquariato in forme e in proporzioni che hanno pochi riscontri in Italia sconfinando sovente nel "*pastiche*" e nella falsificazione intenzionale. Si pensi a quell'incredibile campionario di legni, di marmi, di cuoi, di metalli, di arredi – materiali antichi da riciclare e oggetti finiti quasi falsi o semi-originali da vendere – che ancora si raccolgono in gran numero nella casa e nei laboratori (vera "*fabbrica*" del mobile d'epoca) che furono dell'antiquario Stefano Bardini [20]. Fra la fine dell'Ottocento e i primi anni di questo secolo intorno ad alcuni grandi nomi di collezionisti-mercanti italiani e stranieri e a una pleiade di minori protagonisti (ricercatori, mediatori, restauratori, esportatori) prendono forma concretamente sia la base professionale e socioeconomica che l'immagine culturale e di gusto di Firenze capitale dell'antiquariato. Un'immagine che dura ancor oggi perpetuandosi nelle biennali di Palazzo Strozzi e nelle numerose botteghe di Oltrarno specializzate in un artigianato artistico di assemblaggio, di manipolazione, di rifacimento, al servizio esclusivo del mercato.
Anche questo aspetto – tipico della Firenze ottocentesca e novecentesca – di un artigianato legato all'antiquariato e da quello dipendente non solo per le occasioni di lavoro ma anche per l'assimilazione di modelli culturali, orientamenti di gusto e consuetudini operative, merita di essere sottolineato perché tocca, e tutt'altro che superficialmente, l'argomento di questo libro.

Sollecitata anche da una consuetudine antiquariale più collaudata e scaltrita che altrove, la straordinaria abilità mimetica dei restauratori fiorentini, in armonia col gusto del tempo che obbliga ad integrazioni e a rifacimenti, riesce ad esprimersi con risultati che hanno pochi confronti in Italia.
Anche nel restauro più ufficiale ed impegnativo sono frequenti i casi di integrazioni spinte fino alla reinvenzione stilistica e al completamento di fantasia. Il restauratore, al pari del falsario intenzionale, si cala, per così dire, nei panni dell'artista antico riproducendone lo stile e con esiti tali da trarre in inganno, in qualche caso, critici e conoscitori. Tutti conoscono gli interventi di invenzione eseguiti da Gaetano Bianchi nel 1853 sugli affreschi di Giotto nella cappella Bardi in S. Croce o, nel 1858, sul ciclo di Piero ad Arezzo, oppure le sue riduzioni in pristino di ambienti gotici fiorentini: al Bargello, nel Castello di Vincigliata, nella cappella Salutati di Fiesole, nel Museo Stibbert [21].
Al pari di lui il pittore purista Antonio Marini, autore dell'intervento nella cappella Peruzzi in S. Croce, si specializza nella realizzazione, su pochi e sparsi frammenti, di vasti e talora persino affascinanti apparati decorativi neo-trecenteschi.
A volte non si capisce dove finisce il restauro, sia pure di ripristino e di restituzione d'ambiente, e dove comincia la falsificazione intenzionale o, addirittura, la pura e semplice produzione di arredo e di decorazione in stile. Come ben dimostra una polemica relazione del 1872 sulla inaugurazione del Salone del Consiglio nel Comune di Prato: "*Si disse questo un restauro ma non esisteva della sala attuale altro che il soffitto, gli scanni e i due affreschi della parete di fondo. Del resto fu fatto tutto di nuovo, e si pretese di dare alla stanza il carattere del Cinquecento. La decorazione in pietra della porta che mette alla cappella non vi era: fu disegnata dal Pezzati ed eseguita da Vincenzo Chilleri pratese: la sovrapposta lunetta è un affresco del Pezzati. Le finestre ne' suoi sguanci non avevano quel carattere né quelle interne vetrate. L'impiantito era di semplici mattoni. I candelabri sono disegnati dal Pezzati e lavorati dal Ciardi intagliatore pratese etc. ... il fregio è stato fatto di nuovo dal sig. Pezzati e Varni, e gli ornati dal sig. Eustachio Turchini*" [22].
Per quanto riguarda poi il settore dei dipinti su tela o su tavola, a Firenze come a Milano e a Venezia, domina un gusto del restauro di tipo "*amatoriale*". Anche se i conoscitori puri (primo fra tutti il Cavalcaselle) cominciano a pretendere l'opera d'arte "*genuina*", magari frammentaria e lacunosa, al limite persino sgradevole, però autentica in tutte le sue parti, i collezionisti, il mercato, i musei stessi non intendono rinunciare al quadro "*bello*", non disturbato da lacune, velato dove occorre ma quasi sempre più del necessario, ricoperto di vernici colorate che sfumano i contrasti e mediano le eventuali dissonanze provocate dalla pulitura.
Il contrasto fra restauro "*purista*" e restauro "*amatoriale*" è antico almeno quanto la moderna scienza storico artistica ed è, ancor oggi, ben lungi dall'essere risolto.
È tuttavia significativo che proprio a Firenze, all'inizio di questo secolo, abbia preso forma e ufficialità quella che può essere considerata la prima moderna disputa sulla pulitura o "*superpulitura*" (per tradurre il termine inglese "*overcleaning*") dei dipinti. Mi riferisco alla nota vicenda che nel 1910 vide inquisito da una commissione ministeriale il restauratore Otto Vermeheren, padre di quell'Augusto Vermeheren che tanta parte ebbe, come vedremo, nell'attività del laboratorio fiorentino fra gli anni '30 e i '50.
La questione può essere brevemente riassunta. Il Vermeheren aveva restaurato e pulito alcuni quadri famosi degli Uffizi (i ritratti Beccatelli e Mosti di Tiziano, l'autoritratto di Rembrandt e quello di Salvator Rosa, il celebre "Secco Suardo" del Moroni e altri) in un modo che all'opinione intellettuale fiorentina sembrò troppo drastico, tanto da scatenare furibonde contestazioni.
È probabile che le puliture di Vermeheren fossero andate in qualche punto oltre il segno. Quello che mette conto di sottolineare però è il tipo di critica che i commissari ufficiali nominati dal Ministero muovono al lavoro di Vermeheren. Il Cavenaghi, patriarca indiscusso dei restauratori italiani dell'epoca, reduce dall'impresa milanese sul Cenacolo di Leonardo e uomo di fiducia del Ministero rimprovera Vermeheren perché, dopo la pulitura che pure riconosce corretta (non lesiva cioè dei pigmenti originali) "*per eccesso di scrupolo o per deficenza di senso d'arte*" non ha provveduto a restituire ai dipinti "*l'equilibrio dell'armonia generale*".
Si contesta cioè il non uso di quelle velature amatoriali e di quelle vernici dorate che erano l'asso nella manica del restauro ottocentesco. In questo senso la controversia fiorentina del 1910 che ebbe grande risonanza negli ambienti scientifici e carattere di ufficialità per la sua pubblicazione sul "Bollettino d'Arte", organo del Ministero, può es-

sere considerata come il primo episodio del contrasto fra vecchia e nuova cultura del restauro. Da una parte il tentativo del tedesco Vermeheren di introdurre a Firenze criteri di pulitura per quanto possibile obiettivi, dall'altra le resistenze della tradizione amatoriale ottocentesca così ben rappresentata dal Cavenaghi, preoccupata della necessità di una presentazione comunque equilibrata e gradevole dell'opera restaurata. In pratica la disputa del 1910 segnava l'emergere ufficiale di due atteggiamenti teorici che hanno entrambi, a ben guardare, la loro legittimità e che attraverseranno con formulazioni diverse e polemiche in più occasioni rinfocolate, l'intera vicenda del restauro pittorico nel nostro secolo [23].

Vedremo anche, ma questo sarà argomento dei capitoli seguenti, come caratteristica saliente della scuola fiorentina di restauro, almeno nei suoi momenti migliori e da parte dei suoi operatori più avvertiti, sia stato proprio il tentativo di mediare quelle due fondamentali esigenze. Per ora basti sottolineare come il problema sia emerso per la prima volta con sufficiente chiarezza ed ufficialità proprio a Firenze, condizionando non poco gli svolgimenti successivi del restauro.

La fine del XIX secolo e l'inizio del XX segnano comunque un periodo di grande attività per gli operatori fiorentini. Fra gli anni della distruzione del centro storico – l'intervento di restauro igenico-puristico probabilmente più sciagurato della nostra epoca – e quelli della mostra dantesca del 1921-22, si moltiplicano a Firenze e in Toscana gli ateliers di restauro e acquistano notorietà e prestigio nomi destinati a rimanere nella storia del restauro moderno. Il pisano Guglielmo Botti che godette della fiducia di Cavalcaselle intervenendo, con molti apprezzamenti, sugli affreschi di Giotto ad Assisi, Domenico Fiscali che nel 1909 staccò certo troppo precipitosamente almeno a giudicare dall'aspetto attuale, gli affreschi di Paolo Uccello con il "Diluvio" e l'"Ebrezza di Noè" nel Chiostro Verde di S. Maria Novella, optando invece qualche anno dopo (1915-16) per più cauti provvedimenti di consolidamento nel ciclo di Piero ad Arezzo e poi, ancora, Fabrizio Lucarini attivo soprattutto sui quadri di galleria e su alcuni dei massimi capolavori del Quattrocento toscano quali "l'Annunciazione" di Filippo Lippi in S. Lorenzo: amico di Cavenaghi, stimato da Pietro Toesca che gli dedicò un necrologio sinceramente ammirato, spesso richiesto di consulenze importanti e di interventi delicati specie nell'Italia del Nord, a Parma e a Mantova [24].

La notorietà di Lucarini si affida ad operazioni che richiedevano grande impegno tecnico e notevole intelligenza critica, come il trasporto dell'"Annunciazione" di Botticelli in S. Martino della Scala o l'accorta integrazione dei laterali mancanti nell'"Annunciazione della Vergine" del Beato Angelico del Convento di Montecarlo, nei pressi di S. Giovanni Valdarno. Quando nel 1907 fu richiesto di intervenire sulla grandiosa pala botticelliana già nella cappella dell'Arte della Seta in S. Marco, raffigurante "l'Incoronazione della Vergine", è significativo e depone a favore del suo senso di responsabilità che dal consulto ministeriale al quale partecipò pure Cavenaghi, sia uscita la decisione di non procedere alla demolizione del supporto ligneo e al trasporto del colore ma di limitarsi a fissaggi parziali delle superfici e a integrazioni imitative delle parti mancanti.

La situazione di dissesto di quella tavola, con movimenti della preparazione e sbollamenti del colore, era ed è ancora gravissima, ma se oggi, nel laboratorio fiorentino della Fortezza da Basso dove è ricoverata, si può sperare in un consolidamento del colore ragionevolmente affidabile, grazie all'impiego di materiali e di tecniche di sperimentata efficacia, ciò è reso possibile dalla decisione di non trasporto presa quasi ottanta anni fa [25]. Questo, di Lucarini e di Cavenaghi, è un esempio apprezzabile di restauro già "*moderno*", almeno per quanto riguarda il senso di responsabilità e il rispetto dell'opera d'arte. In generale però, fra Ottocento e Novecento, la situazione del restauro italiano giustificava largamente le preoccupazioni degli studiosi e dei conoscitori più avvertiti. A rileggere, più di cento anni dopo, l'aureo saggio di Cavalcaselle sulla "Conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti..." (ristampato a Roma nel 1875 ma già edito nel 1863 all'indomani dell'unità d'Italia) si capisce bene quale distanza separasse le attese e le speranze della moderna scienza storico artistica di cui Cavalcaselle in Italia era protagonista e battistrada, e la realtà del restauro a lui contemporaneo. Il fatto che il grande critico sia costretto ad insistere sulla inopportunità delle integrazioni e delle ridipinture perché è meglio "*... per l'intelligente e per lo studioso una pittura deteriorata o mancante di alcuna parte, che una pittura terminata o rinfrescata dal restauratore che finisce per essere né opera antica né opera moderna*", la dice lunga sui metodi di restauro in uso nel XIX secolo [26].

La sfiducia di Cavalcaselle nei confronti degli operatori a lui contemporanei doveva essere ben notevole se egli arriva a formulare una proposta che potrebbe anche far sorridere se non sapessimo quali serissime ragioni la sostenevano: evitare, in linea di principio, il restauro degli originali e sostituirlo, per la gratificazione del pubblico, con copie, non importa quanto integrate e abbellite, "*così l'antico originale sarebbe salvato per lo studioso e la copia soddisferebbe il visitatore curioso lo aiuterebbe alla intelligenza dell'originale*" [27]. Questa stravagante proposta di Cavalcaselle non aveva, a onor del vero, molte probabilità di essere attuata ma anche i suoi progetti più concreti e più urgenti (la scuola di restauro per esempio o la normativa nazionale per la conservazione del patrimonio culturale) dovranno attendere poco meno di un secolo prima di trovare attenzione. Tutto ciò per dire quanto fosse inadeguata la cultura ottocentesca del restauro di fronte alle esigenze della moderna storia dell'arte. A Firenze, ovviamente, non meno che altrove.

La singolarità del restauro fiorentino nel panorama nazionale andava individuata, semmai, in un'artigianalità particolarmente attrezzata e raffinata in grado di risolvere problemi tecnici anche di notevole difficoltà. Ne abbiamo un esempio significativo nella campagna di restauri ai mosaici del Battistero di S. Giovanni che impegnò fra il 1898 e il 1907 gli operatori dell'Opificio delle Pietre Dure.

Quella singolare manifattura di istituzione medicea era stata trasformata da pochi anni in Istituto Statale con generici compiti di intervento sul patrimonio artistico nazionale. Il restauro dei fatiscenti mosaici duecenteschi del Battistero, affidato dal Ministero al direttore dell'Opificio Marchionni, era quindi l'occasione per dimostrare la capacità della officina granducale di adattare alle esigenze moderne la sua antica sapienza artigiana [28]. Pochi mesi dopo l'inizio dei lavori, le operazioni di stacco, consolidamento e rimontaggio di vaste porzioni di mosaico venivano giudicate esemplari dai commissari ministeriali Arturo Faldi e Alfredo D'Andrade. E con ragione, perché a differenza delle troppo industrializzate ditte di Venezia e di Roma le quali rimontavano i mosaici con effetti di liscia e monotona uniformità, gli operatori dell'Opificio riuscirono a conservare la "*verità*" irregolare e accidentata delle superfici originali. Non era un risultato da poco se si pensa che il fascino di un mosaico antico è in gran parte affidato alla qualità materica della sua "*texture*" preziosamente modulata dalla luce, e che gli effetti fastidiosi quasi da "*papier-peint*" o da vetrata preraffaellita che suggeriscono tanti mosaici antichi romani o veneziani, sono appunto conseguenza di restauri inopportuni, poco o nulla rispettosi dei valori di materia e di superficie. La metodologia applicata dall'Opificio e codificata dal Marchionni stesso in un opuscolo manoscritto che si conserva nell'archivio di quell'Istituto, consisteva in un sistema di "*cartonage*" o di calchi che permettevano la conservazione scrupolosa della realtà di superficie.

Quando però si trattò di integrare le vaste lacune, il pur bravissimo Marchionni, in perfetta identità di vedute con la prassi restaurativa dell'epoca, non esitò a rifare ex novo fregi, decorazioni, interi episodi narrativi. Nei registri della cupola parti non piccole delle gerarchie angeliche (se ne conservano ancora i cartoni all'Opificio delle Pietre Dure) furono ricostruite e con intenti perfettamente mimetici. A chi gli chiedeva conto di integrazioni così radicali il Marchionni rispondeva con argomenti che oggi farebbero sorridere ma che allora potevano figurare senza scandalo anche in una relazione ministeriale: se il restauratore è libero di completare colonne e piante perché non dovrebbe completare anche parti del corpo umano che hanno, come le piante, una costruzione organica stabilita dalla natura? Si arrivò, in quel caso, ad un ragionevole compromesso e il Ministero impose al Marchionni di siglare e di datare le scene narrative che fossero di completa invenzione: almeno quelle.

È difficile che un turista, anche il più attento, in visita al Battistero di S. Giovanni se ne accorga, ma chi volesse scrutinare minuziosamente, col binocolo, il brulicante mondo delle storie bibliche che si inseguono lungo i registri della cupola, troverebbe che tre episodi ("l'Uccisione di Caino", il "Comando di costruire l'Arca" e la "Costruzione dell'Arca") portano la data 1906 e le iniziali di Arturo Vigilardi, il "*restauratore*" che le realizzò. A riesaminare in dettaglio quei rifacimenti novecenteschi non si può non rimanere ammirati dalla penetrazione stilistica e dall'abilità artigianale del Vigilardi il quale seppe riprodurre assai bene sia il carattere del ciclo duecentesco che la specificità materica del mosaico antico. Se alla definizione dei caratteri di stile e iconografici non fu estranea, come sappiamo, la consulenza di Pietro Toesca, la qualità mimetica della "*texture*" è imputabile all'eccellente tradizione artigianale dell'Opificio delle Pietre Dure, di cui il pittore Vigilardi si era fatto intelligente interprete. Comunque, l'interven-

to sul ciclo musivo del S. Giovanni deve essere considerato una delle pagine più apprezzabili nella storia del moderno restauro fiorentino, sia per l'impegno operativo (695 metri quadri di mosaico trattato, fra stacchi, ripristini, consolidamenti e tassellature, fanno davvero un'impresa ragguardevole) che per le modalità tecniche. Infatti, a parte le integrazioni di fantasia che riflettono il gusto dell'epoca e che (in ipotesi puramente accademica) potrebbero essere in qualsiasi momento rimosse, resta, ed è la cosa per noi più importante, la validità di un intervento che ha risanato una situazione di grave degrado senza snaturare la specificità materica di un ciclo musivo fra i più importanti d'Europa.

Della qualità professionale degli specialisti dell'Opificio si ricorderà, lo vedremo, Pietro Toesca al momento di affidare delicate consulenze per il restauro dei mosaici ravennati. Ma a quell'epoca, alla fine degli anni '30, il prestigio degli operatori fiorentini aveva ormai toccato una solida notorietà nazionale ed internazionale e un alto livello di ufficialità grazie, anche, all'istituzione del Gabinetto restauri della Soprintendenza.

NOTE

(1) ANTONIO RAMIREZ DE MONTALVO fu "*Conservatore dei Regi Palazzi*" dal 1824 al 1828 e direttore degli Uffizi dal 1828 al 1849. Le notizie citate nel testo sono riportate da Gabriella Incerpi "*La restauration des Tableaux des Galeries au XVIIIème et XIXème siecle*", relazione al Comitato Conservazione dell'ICOM, quinta riunione triennale, Zagabria 1978; si veda anche G. INCERPI, *Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese*, in Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Fonti e documenti, Firenze 1982, pp. 313-357.

(2) Le idee del BOTTARI sul restauro, pubblicate nella riedizione al "*Riposo*" di BORGHINI, sono state fatte conoscere da U. PROCACCI, "*Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*" su B.I.C.R. nr. 23-24, 1955, pp. 131-145. Fra l'altro BOTTARI dimostra di conoscere bene la psicologia, per certi versi ancora attuale, del restauratore empirico e praticone che pasticcia con "*mille segreti perniciosissimi*" ed è capace di dare "*ad intendere mille frottole*" (dai "Dialoghi", cit. da PROCACCI a p. 144).

(3) F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*, Firenze 1681, p. 119, citato da C. BRANDI nel noto articolo "*The cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, and glazes*" su "Burlington Magazine", luglio 1949, pp. 183-188, riedito su "*Teoria del restauro*", Torino, I ed. 1963, ed. consultata 1977, p. 89 segg.

(4) Per le vicende del restauro a Firenze dal XVI al XVII secolo si veda A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Venezia s.d. (ma 1973) pp. 83-91 e pp. 221-23.

(5) A. CONTI, 1973, op. cit. p. 83. Il CONTI cita in particolare fra gli specialisti di restauro nella Firenze della Controriforma il pittore ALESSANDRO ALLORI. A lui si devono interventi di restauro e di "*rifioritura*" degli affreschi di RIDOLFO del GHIRLANDAIO nella cappella di San Bernardo in Palazzo Vecchio e del fregio di CECCHINO SALVIATI nella sala di Camillo.

(6) U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, "*Firenze restaura*", cat. della mostra, Firenze 1972, p. 21 e A. PAOLUCCI, su AA.VV., "*La Comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*", cat. della mostra, Firenze 1980, p. 207. La vicenda è riferita dal BALDINUCCI, "*Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*", 1681-1728, (I ed.), T. V, Firenze 1702, p. 137 (ed. Ranalli, 1846, vol. III, pp. 441-442).

(7) Cfr. U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, op. cit., 1972, pp. 28-29 e E. SKANG, "*The Rinuccini Tondo - An 18th - Century copy or a 14th - Century Original?*", pubblicato su "Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte", Firenze, 2-7 novembre 1976, ed. a cura di A.M. GIUSTI, ed.

Firenze 1981, vol. I, pp. 330-339. Ma sulla questione si veda anche A. CONTI, 1973, op. cit. p. 90 e p. 223.

(8) G. INCERPI, 1978, op. cit. Il minuscolo "staff" delle Gallerie fiorentine venne soppresso dopo l'unità d'Italia. Alla morte dell'ultimo restauratore statale, nominato dal Granduca, il governo italiano non ritenne necessario rinnovare l'impiego. Occorrerà attendere gli anni '30 del nostro secolo per trovare di nuovo dei restauratori nei ruoli dell'Ufficio fiorentino della tutela. Per le vicende del restauro a Venezia resta fondamentale A. CONTI, 1973, op. cit. pp. 145 segg., anche per i numerosi riferimenti bibliografici e documentari. Per l'organizzazione del lavoro nel laboratorio statale veneziano dei Santi Giovanni e Paolo si veda soprattutto l'importante studio di L. OLIVATO, "*Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*", pubblicazione dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venezia 1974.

(9) G. INCERPI, 1978, op. cit. Su TOMMASO PUCCINI, direttore dal 1793 al 1811, che seppe accrescere gli Uffizi di nuclei importanti e fronteggiare con dignità e abilità la rapacità francese negli anni dell'egemonia napoleonica, si veda, in particolare, L. BERTI, "*Profilo di Storia degli Uffizi*", su AA.VV., "Gli Uffizi", catalogo generale, Firenze 1979, pp. 32-33.

(10) G. INCERPI, 1978, op. cit. con riferimento alle fonti documentarie e idem "*I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi*" in "Actes du colloque Florence e la France", Firenze-Paris, 1979, p. 226, nota 17.

(11) L. CICOGNARA, "*Del distacco delle pitture a fresco*" in "Antologia", T. XVIII, n. LIII, maggio 1825.

(12) Per il restauro degli affreschi a Firenze nel XVIII secolo e, in particolare, per gli interventi di età lorenese, si veda U. PROCACCI nella introduzione al catalogo della mostra "*I secoli d'oro dell'affresco italiano*" (consultato nell'edizione italiana, Firenze 1970).

(13) Gli interventi del Rizzoli sono testimoniati da U. FORNI, "*Manuale del pittore restauratore*", Firenze 1866, p. 23.

(14) A. CONTI, 1973, op. cit., p. 201 e p. 253.

(15) Su Bernardo Gallizioli cfr. A. CONTI, 1973, op. cit., p. 203 segg. e p. 253. Il riconoscimento tributato al Gallizioli nel 1861, è testimoniato dal FORNI, 1866, op. cit., p. 23, n. 3.

(16) U. FORNI, "*Manuale del pittore restauratore*", Firenze 1866. G. SECCO SUARDO, "*Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti del conte Giovanni Secco Suardo*", Milano 1866. Quest'ultimo libro costituisce la prima parte di "*Il restauratore dei dipinti*" pubblicato per la prima volta a Milano nel 1897 e poi variamente riedito. La definizione del manuale di SECCO SUARDO citata nel testo è tratta da C. GIANNINI, "*Aspetti dell'evoluzione del lessico tecnico del Sei e Settecento nel manuale di restauro del Conte Secco Suardo*", su "Convegno Nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento", atti del convegno, Firenze 1981 (voll. 2), pp. 425 segg.

(17) Si veda, per esempio, la definizione che SECCO SUARDO dà del restauratore ideale: "*il perfetto restauratore deve essere pittore in tutta l'estensione del termine e versato nelle pratiche tutte del dipingere*" (p. 48 dell'ed. consultata, Milano 1918, con introduzione di GAETANO PREVIATI). Interessante è anche studiare l'idea della professione così come appare dai due manuali. Per SECCO SUARDO il restauratore deve essere "*onesto, moderato, circospetto, sincero, amante dell'arte che esercita non meno che del proprio onore*"; deve inoltre rispettare i preventivi anche se si accorge di lavorare in perdita e, soprattutto, mantenere il debito riserbo sulle opere affidate alle sue cure "*...avvegnaché un quadro è simile ad una zitella, il cui onore può essere offuscato da una sola parola*". Analogo l'atteggiamento del FORNI anche se caratterizzato da una praticità più affaristica, di impronta piccolo-borghese. Per il restauratore toscano il restauro di "riduzione", di adattamento cioè di tele ritenute dozzinali e destinate all'antiquariato corrente, è operazione tollerata e dà informazioni tecniche in proposito nel suo manuale (pp. 160-162). Per il conte bergamasco certe pratiche di basso mestiere sembrano meno ammissibili, però è disposto a riconoscere che il restauratore deve essere buon pittore perché è anche chiamato a ridipingere (p. 57, ed. citata). Sul FORNI e su SECCO SUARDO si veda anche A. CONTI, "*Vicende e cultura del restauro*" su "*Storia dell'arte italiana*", Einaudi, Torino 1981, vol. 10, pp. 81-86.

(18) C. GIANNINI, "*Note sul restauro italiano del secondo Ottocento, la scuola fiorentina di Giovanni Secco Suardo e il Morelli*" su "Paragone", 1982, nr. 391, pp. 44-45.

(19) C. GIANNINI, 1982, op. cit. I dipinti in questione sono: scuola umbra della fine del sec. XV, "Sacra Famiglia" (inv. 1890, nr. 5049) e ignoto toscano del sec. XVI, "Ritratto di Piero il Gottoso" (inv. 1890, nr. 2122), entrambi dei depositi della Galleria Palatina. La "Sacra Famiglia" è presentata in questo libro dopo un intervento di pulitura e di riordino eseguito alla Fortezza da Basso negli ultimi anni. Per l'intervento di SECCO SUARDO nel Chiostro degli Aranci si veda anche "*Mostra di affreschi staccati*", catalogo a cura di UMBERTO BALDINI e LUCIANO BERTI, Firenze 1957, p. 70.

(20) La personalità di STEFANO BARDINI, al punto di incrocio fra antiquariato, collezionismo, restauro e falsificazione, in un momento storico di vuoto tutelare e di grave dissoluzione del patrimonio artistico pubblico e privato, è stata molto bene ripercorsa in F. SCALIA-C. DE BENEDICTIS, "*Il museo Bardini a Firenze*", Firenze 1984 (cfr. in particolare il saggio della SCALIA su "*Stefano Bardini antiquario e collezionista*", pp. 5-97). Lo stesso BARDINI era stato in gioventù restauratore e intorno a lui si muovono vari professionisti: dal CAVENAGHI ad ANGIOLO TRICCA, a COSIMO CONTI autore di un inedito trattato, ad ANNIBALE GATTI che ebbe parte nell'organizzazione del corso di SECCO SUARDO del 1864 (op. cit. pp. 52 segg.).

(21) Per GAETANO BIANCHI, cifr. la scheda di S. MELONI TRKULIJA su "*Dizionario Biografico degli Italiani*", vol. I, Roma 1968 ad vocem e A. CONTI, 1973, op. cit. p. 207 e p. 254; idem, 1981, op. cit. pp. 86-87. La prima analisi scientifica sullo stato di conservazione e sugli interventi di

BIANCHI e di MARINI nelle cappelle giottesche di S. Croce si deve a U. PROCACCI, "*Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nella cappella Bardi e Peruzzi in S. Croce*", su "Rivista d'Arte", XIX, 1937 , pp. 337-389. Per i restauri moderni che hanno rimosso le interpolazioni e le ridipinture del BIANCHI e del MARINI, si veda: H. KIEL, "*Die restaurierung des Giotto-Fresken in der Cappella Bardi in Santa Croce*", su "Pantheon" nov.-dic. 1960, pp. 309-311; L. TINTORI- E. BORSOOK, "*Giotto the Peruzzi Chapel*", Torino 1965.

(22) Citato da R. FANTAPPIÉ, "*Il bel Prato*", Firenze 1983, vol. I, p. 107.

(23) "*Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi*" su "Bollettino d'Arte", 1910, pp. 69-77. Le relazionii pubblicate sul Bollettino sono in realtà due: una del CAVENAGHI e di LUDOVICO PAGLIAGHI, abbastanza moderata, l'altra, più polemica, del pittore GIULIO ARISTIDE SARTORIO. L'invettiva del SARTORIO investe un po' tutto il restauro della sua epoca: sia per quanto riguarda le puliture giudicate spesso distruttive (cita il caso del Trittico Portinari del Van der Goes agli Uffizi, lavato prima del 1868) sia per l'uso eccessivo delle vernici dorate e dei trattamenti d'intonazione, uscendo, a un certo punto, con una battuta non priva di colorita efficacia: "*È permesso eccellenza di dare a tutti i quadri una egual patina gialla, siano essi del Moroni o del Tiziano come d'Andrea del Sarto? Sono dunque i quadri dei grandi maestri delle carrozze, delle porte, da verniciare al gusto di un operaio?*" (op. cit. p. 75).

(24) Per BOTTI e FISCALI si veda A. CONTI, op. cit., 1981, pp. 89-95. Il necrologio di PIETRO TOESCA per FABRIZIO LUCARINI sta su "Bollettino d'Arte", VIII, 1928-29, p. 192. A FABRIZIO LUCARINI furono affidate consulenze ministeriali per gli affreschi del Camposanto di Pisa e per quelli di S. Clemente a Roma. Nel 1912 ebbe l'incarico di assistere, insieme a CAVENAGHI, il restauro di VENTURINI PAPARI agli affreschi di Correggio nel Duomo di Parma (cfr. Boll. d'Arte, VI, 1912, p. 363). Da segnalazioni fornitemi da UGO BAZZOTTI risulta che nel 1907 e poi nel 1909 LUCARINI è presente in Palazzo Te di Mantova, sugli affreschi di Giulio Romano; come consulente della ditta Steffanoni per la supervisione di CAVENAGHI ma anche, pare, come operatore in proprio (cfr. A.S. Mn., Archivio della Scalcheria, 1907, busta 187, fasc. 12 e 1909 busta 188).

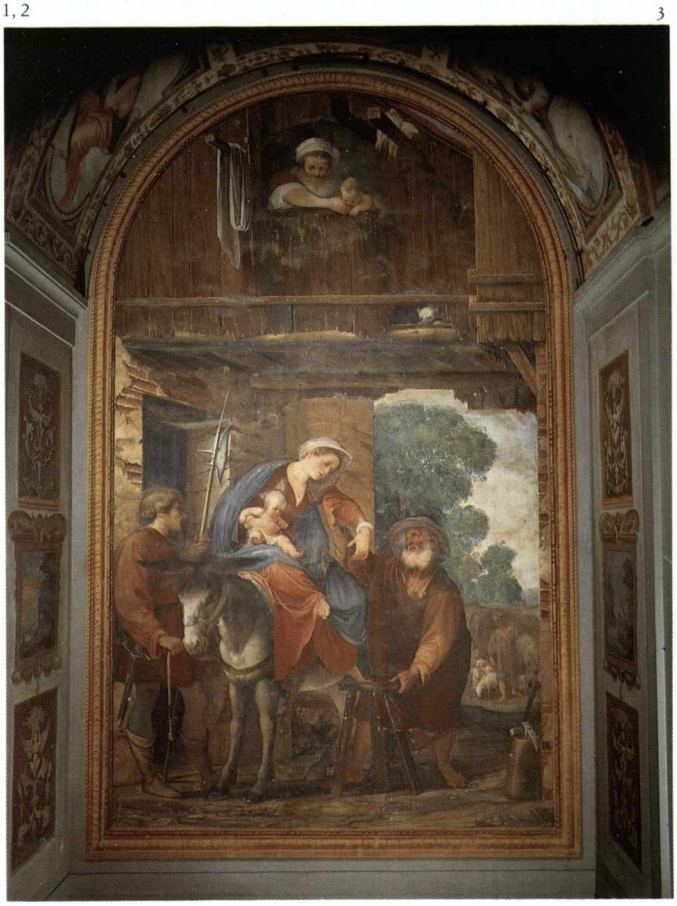
(25) Cfr. "Bollettino d'Arte", I, 1907, fasc. VIII, p. 31. La cattiva salute della tavola botticelliana è antica; infatti già nel 1830 intervenne FRANCESCO ACCIAI. È difficile stabilire se varie integrazioni imitative condotte con grande sensibilità e perizia (ad esempio la mano del S. Alò) si devono a lui o al Lucarini.

(26) G.B. CAVALCASELLE, "*Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*", Roma, 1875 (ristampato dalla "Rivista dei Comuni Italiani" del 1863).

(27) G.B. CAVALCASELLE, 1875, op. cit., pp. 36-37.

(28) L. PONTICELLI, "*I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze*" su "Commentari", I, 1950, pp. 121-129; pp. 187-189; pp. 247-250; e "Commentari", II, 1951, pp. 51-55.

1, 2



3

1, 2 - *Andrea del Sarto*, I funerali di S. Filippo Benizzi, affresco staccato, chiostrino dei voti della SS. Annunziata, Firenze.
Particolare dell'intervento di ricomposizione realizzato nel 1626 dal Passignano.

3 - *Giovanni da S. Giovanni*, La fuga in Egitto, affresco trasportato, Firenze, Galleria dell'Accademia.
L'operazione di trasferimento di questo grande tabernacolo dipinto ad affresco di Giovanni da S. Giovanni, si data al 1788.

4 - *Andrea del Castagno*, Ritratto di Pippo Spano, Aula di S. Pier Scheraggio, Uffizi Firenze. Dalla serie degli Uomini Illustri staccati da Giovanni Rizzoli nel 1850 dalla Villa di Legnaia presso Firenze.

5 - *Paolo Uccello*, Monumento a Giovanni Acuto, Firenze, S. Maria del Fiore (staccato da Giovanni Rizzoli nel 1842).

4

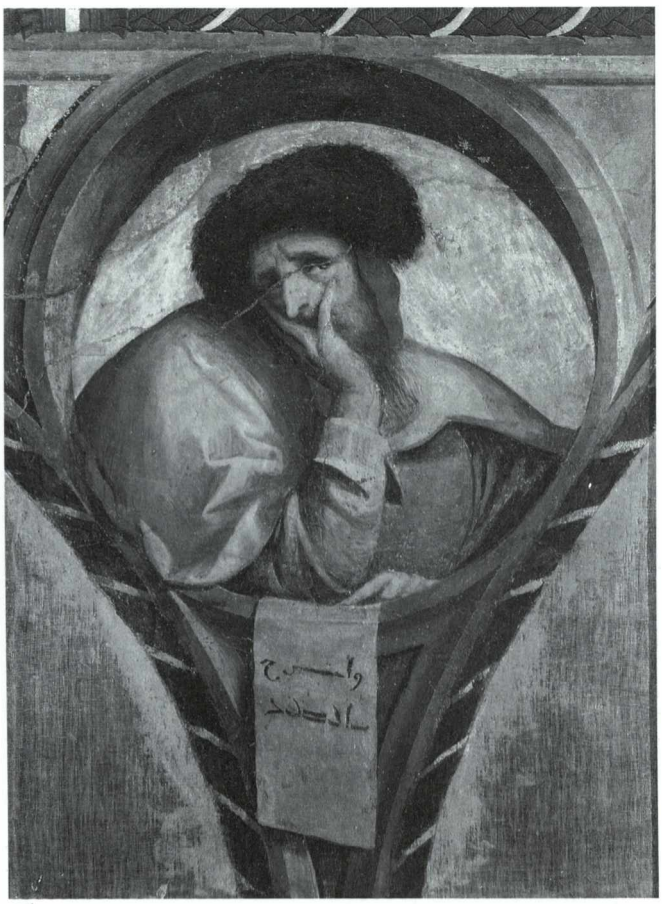
IOANNES·ACVTVS·EQVES·BRITANNICVS·DVX·AETATIS·S
VAE·CAVTISSIMVS·ET·REI·MILITARIS·PERITISSIMVS·HABITVS·EST
·PAVLI·VGIELLI·OPVS·

5

6

6 - *Cennino Cennini*, attr. a, Madonna col Bambino, affresco staccato, Firenze, deposito della Soprintendenza.
Per decisione del Granduca di Toscana l'affresco fu staccato da Sante Pacini nel 1787 dalla collocazione esterna nella quale si trovava. Si tratta di uno dei più antichi esempi, purtroppo di esito assai mediocre, di rimozione di pittura murale.

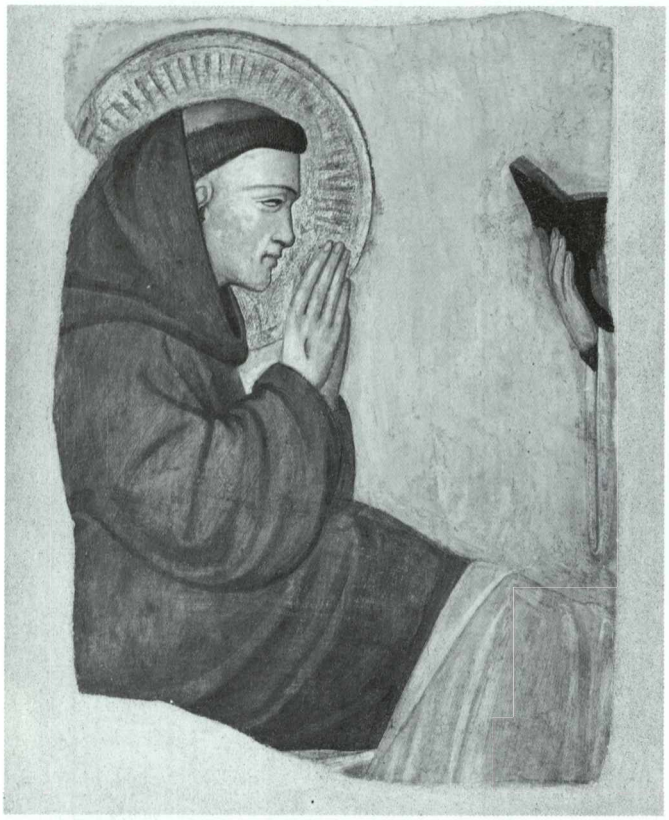
7 *(a, b, c)* - *Alessandro Bonvicino detto "Il Moretto"*, Serie di 3 Profeti, Brescia, collezione privata (affreschi staccati da Bernardo Galizzioli e premiati all'Esposizione Italiana di Firenze nel 1861).



7 b

7 a

7 c



8 a

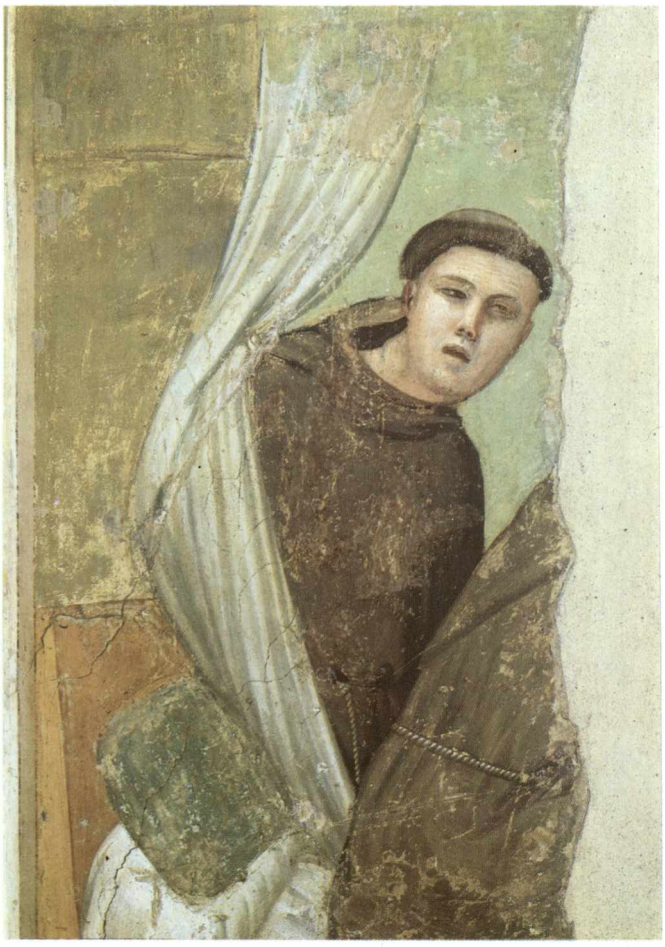
8 b

8 c

8 *(a, b, c) - Gaetano Bianchi*, affreschi staccati, depositi della Soprintendenza B.A.S. Firenze (trattasi di alcune delle parti di fantasia aggiunte dal Bianchi nel 1853 agli affreschi di Giotto e rimosse nell'occasione dell'ultimo restauro).

9

10

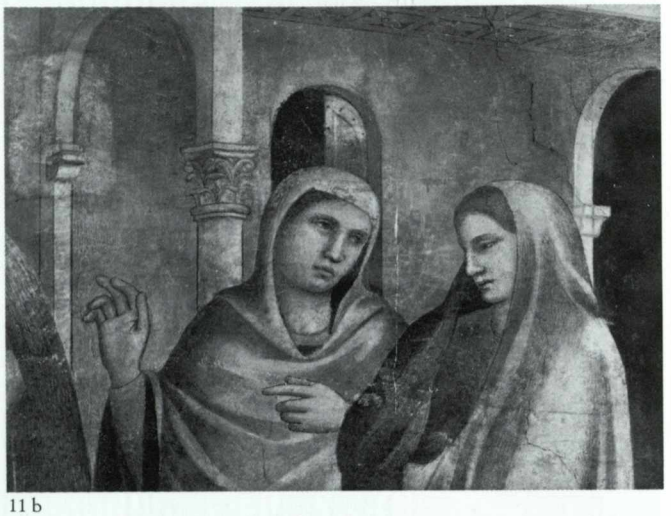


9 - *Giotto*, Storie francescane, Cappella Bardi, S. Croce, Firenze (un particolare dalla Esequie di S. Francesco dopo il restauro del 1958 e l'eliminazione delle colmature cromatiche e delle integrazioni di fantasia del Bianchi).

10 - *Giotto*, Storie francescane (l'Apparizione a Fra Agostino e al Vescovo di Assisi), Cappella Bardi, S. Croce, Firenze. Un particolare dopo la rimozione della ridipintura del Bianchi e il recupero della pura autografia giottesca.

11 a

11 *(a, b, c) - Antonio Marini*, Esempi di ridipintura pressoché integrale, in stile purista e neomedioevale, eseguiti sui rovinatissimi affreschi di Giotto raffiguranti la storia dei due San Giovanni, nella Cappalla Peruzzi in S. Croce, Firenze.



11 b

11 c

12 *(a, b)* - Gli affreschi di Giotto alla Cappella Peruzzi in S. Croce (particolare della stessa scena con le ridipinture di Antonio Marini e dopo il restauro del Tintori).

12 a

12 b

13 a

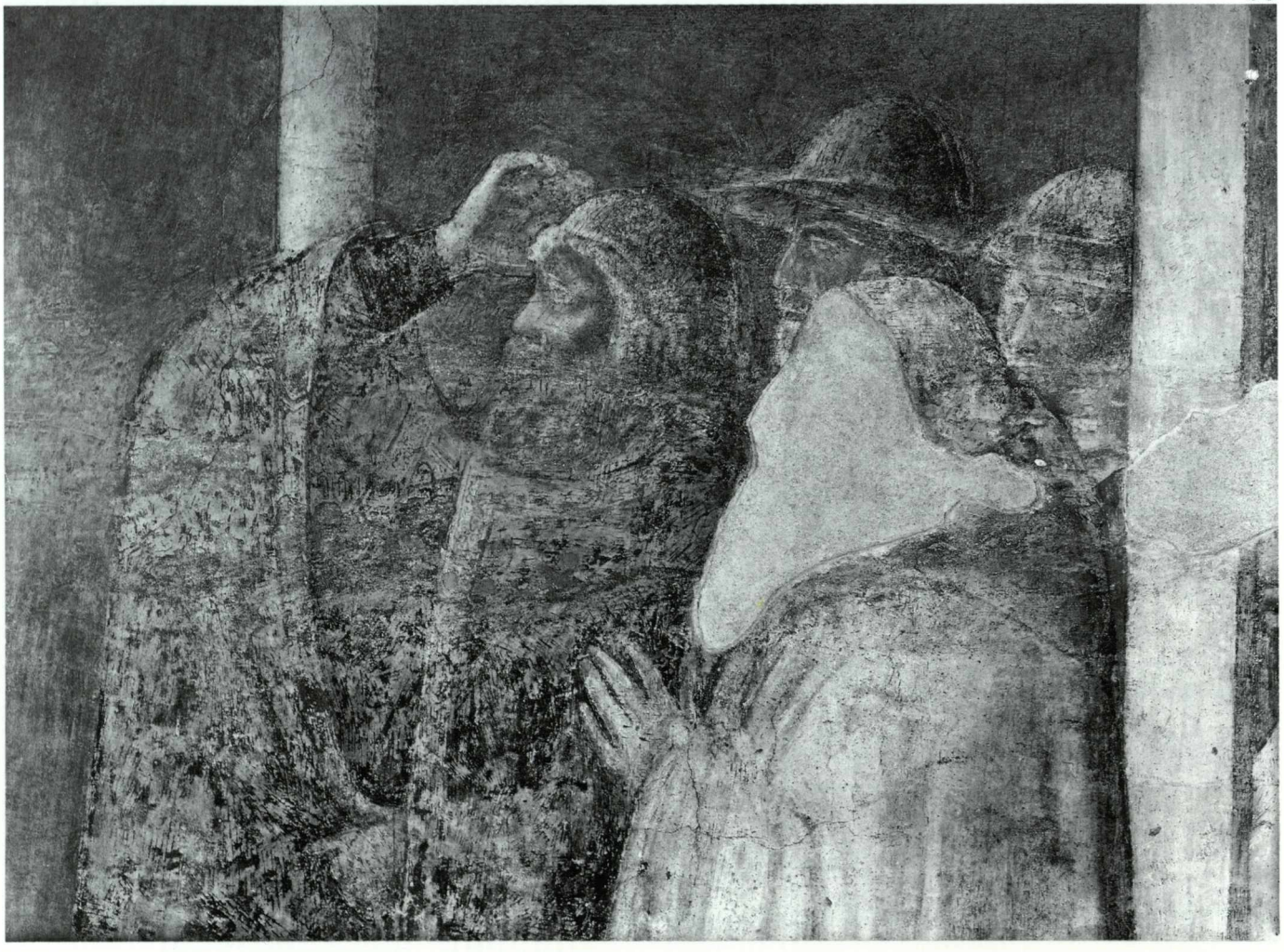
13 *(a, b)* - Gli affreschi di Giotto alla Cappella Peruzzi in S. Croce di Firenze con le ridipinture di Antonio Marini e dopo il recente restauro di Leonetto Tintori (primi anni '60).

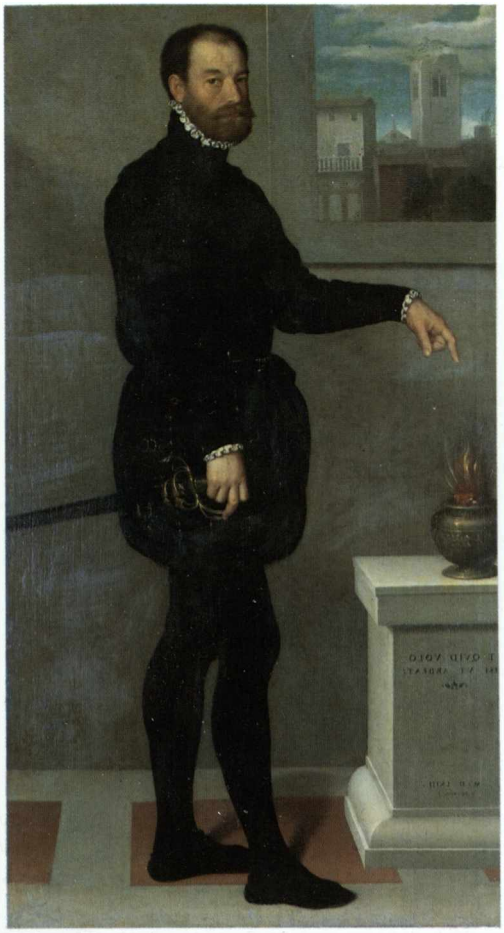
14 - *G.B. Moroni*, Ritratto di Secco Suardo, dipinto su tela, Firenze, Uffizi.
È uno dei dipinti degli Uffizi che, restaurati da Otto Vermehren, provocarono una clamorosa polemica, registrata nel 1910 su "Bollettino d'Arte".

15 - *S. Botticelli*, L'Incoronazione della Vergine, Firenze, Uffizi.
Su questa tavola intervenne Lucarini intorno al 1907 evitando, molto responsabilmente, l'intervento di trasporto che pure le dissestate condizioni del legno e della preparazione sembravano rendere indispensabile. La mano del S. Abò di destra che stringe il pastorale è una bellissima integrazione imitativa forse attribuibile a Francesco Acciai intorno al 1830. La tavola è qui presentata mentre è in corso l'attuale restauro conservativo alla Fortezza da Basso.

16 *(a, b)* - Sec. XIII, I mosaici del Battistero di Firenze, veduta parziale.

13 b

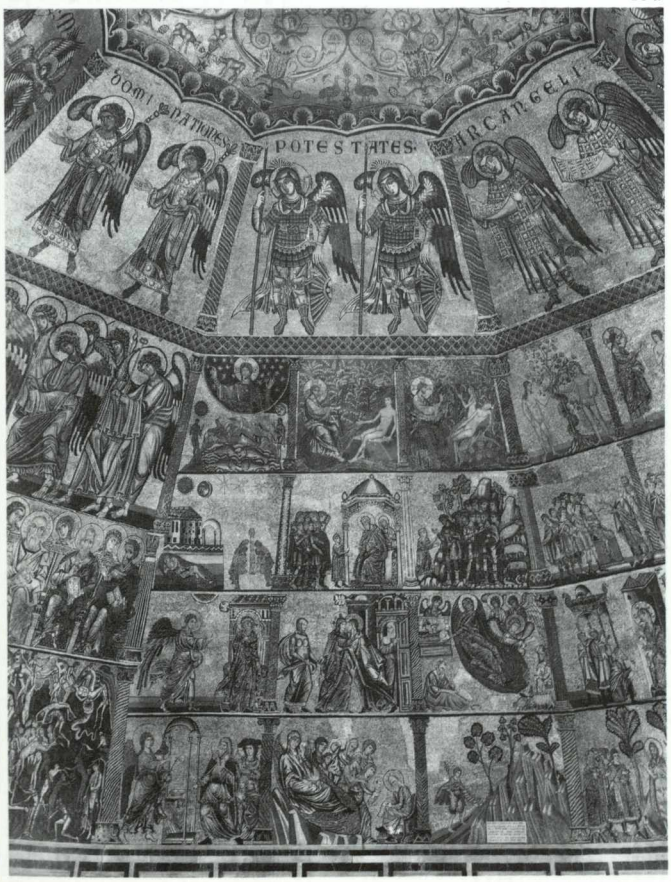




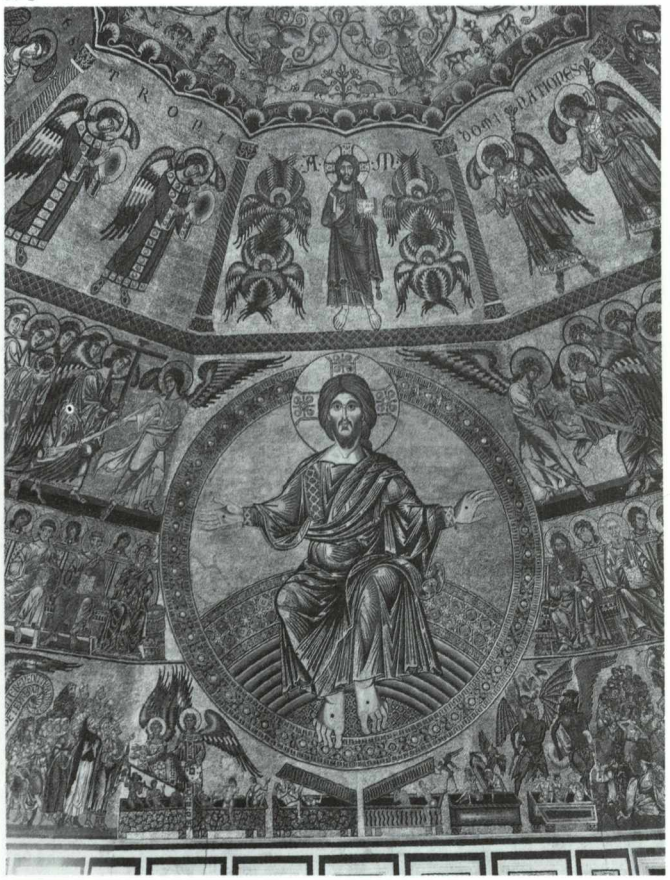
14

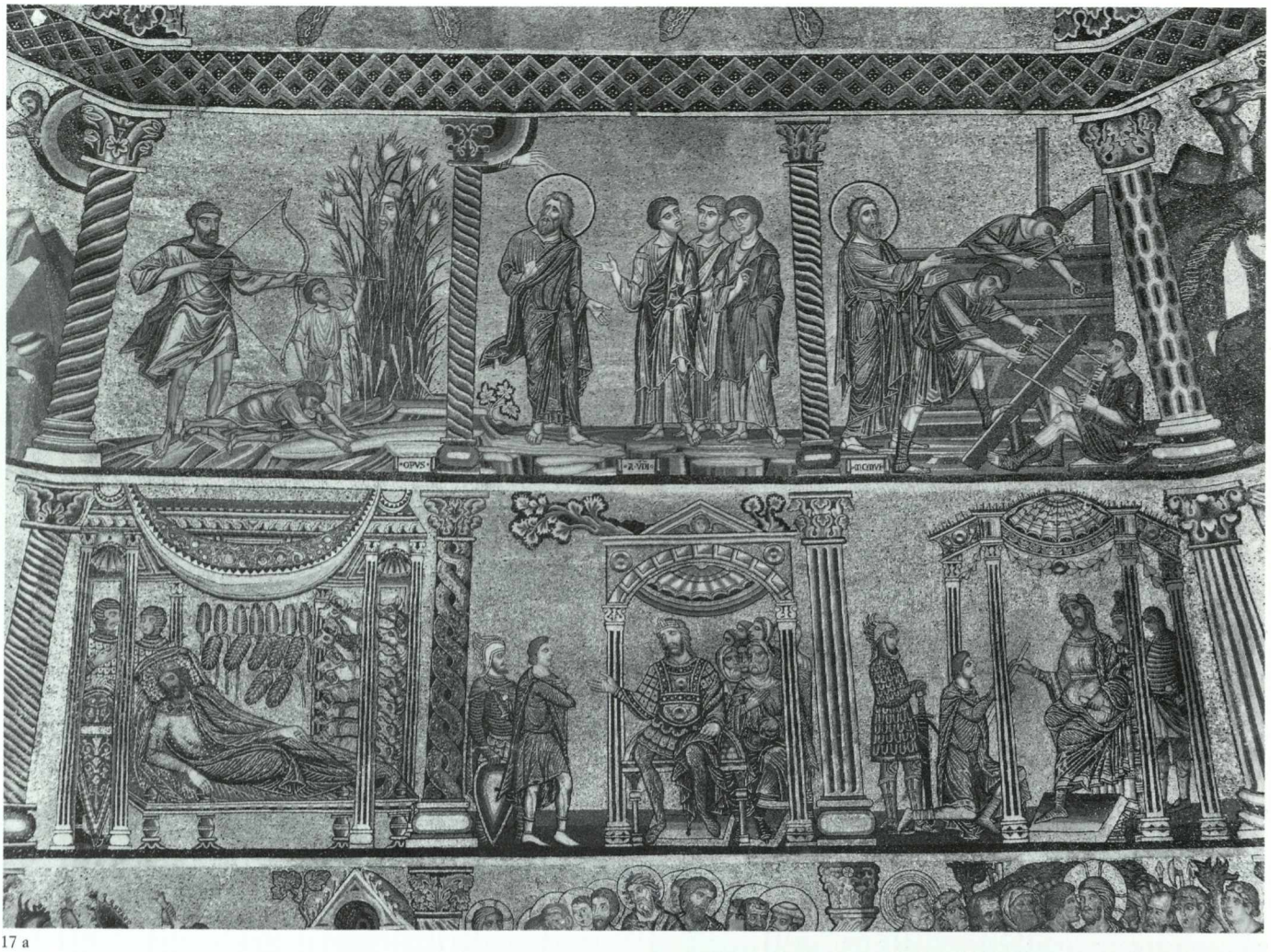
15

16 a



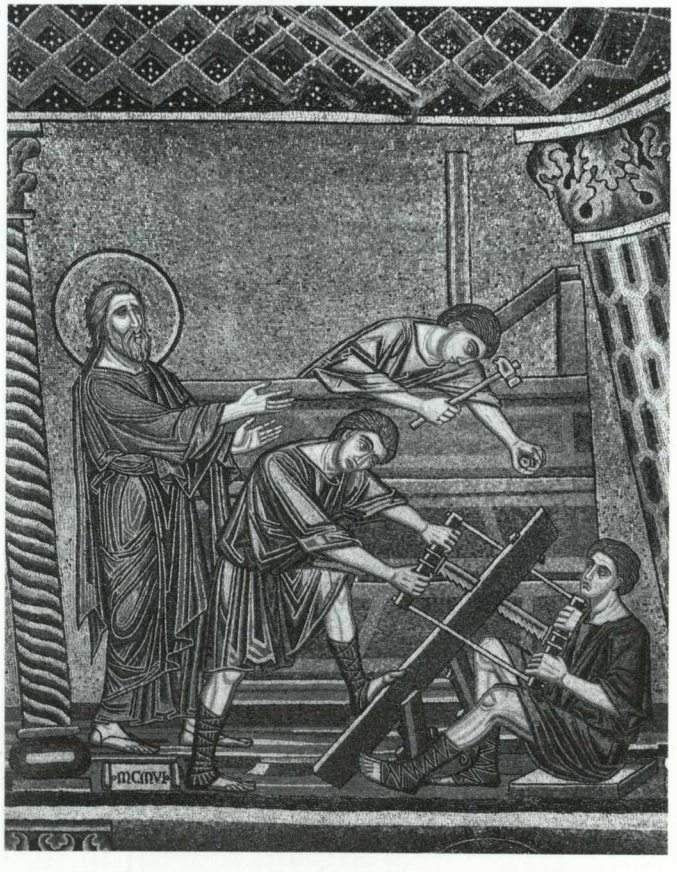
16 b





17 a

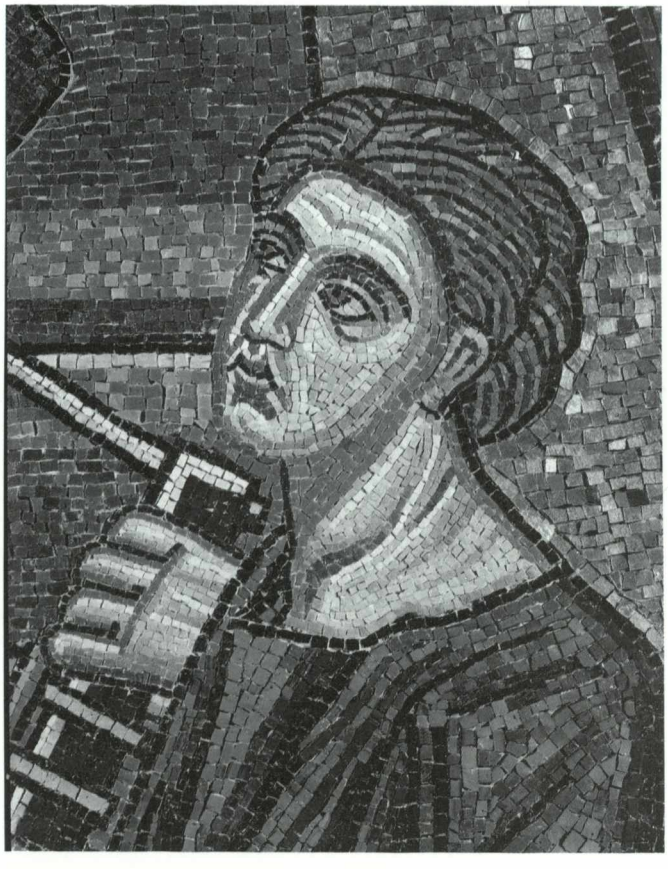
17 b



17 *(a, b)* - Firenze, Battistero di S. Giovanni. Il registro con l'Uccisione di Caino, il Comando di costruire l'Arca, la Costruzione dell'Arca, è interamente di invenzione, eseguito dal pittore Arturo Vigilardi nel 1906.

18 a

18 b



18 *(a, b) - Arturo Vigilardi* (1906), Particolari della Costruzione dell'Arca, Battistero di S. Giovanni, Firenze.

19

19 - Scuola umbra della fine del sec. XV, Madonna in adorazione del Bambino, Firenze gallerie (trasporto su tela di un dipinto originariamente su tavola eseguito da Secco Suardo nel 1864; il dipinto è qui presentato mentre è in atto un intervento di revisione a cura del Laboratorio di Restauro della Fortezza di Basso).

20 - *Ignoto Toscano del sec. XVI*, Ritratto di Piero il Gottoso, Firenze, Depositi della Galleria Palatina.
Uno dei trasporti eseguiti da Secco Suardo nel 1864.

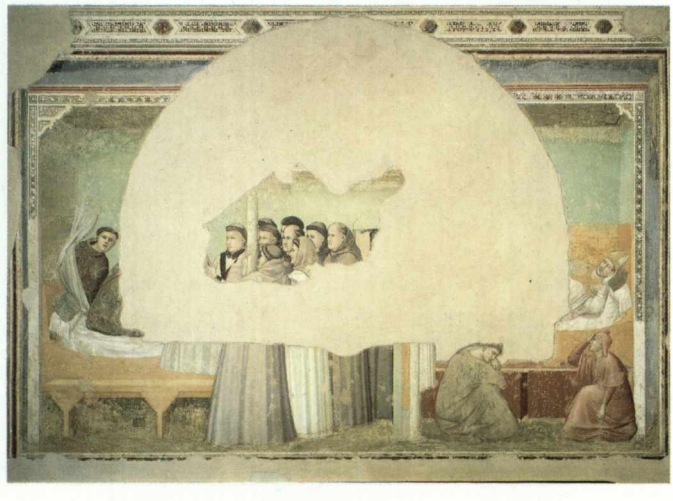
21 - *Giotto e Gaetano Bianchi*, Storia francescana (l'apparizione a Fra Agostino e al Vescovo di Assisi), Cappella Bardi, S. Croce, Firenze.

22 - *Giotto*, Storia francescana (l'apparizione a Fra Agostino e al Vescovo di Assisi), Cappella Bardi, S. Croce, Firenze (dopo il restauro del 1958 e la rimozione delle integrazioni di fantasia aggiunte da Gaetano Bianchi nel 1853).

21

20

22



2
La nascita del laboratorio

L'atto ufficiale di nascita per il laboratorio fiorentino di restauro si data al 1 marzo 1934. È Ugo Procacci, all'epoca giovane ispettore, a riferirne sul "Bollettino d'Arte" [1]. In quegli anni era direttore generale Corrado Ricci e Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana Giovanni Poggi; l'uno e l'altro studiosi di larga notorietà e funzionari di riconosciuta autorevolezza, anche al di fuori dell'ambito strettamente burocratico. Fu merito loro e, in particolare, di Procacci già da tempo interessato ai problemi del restauro, la prima organizzazione di questo settore specializzato della Soprintendenza, destinato a crescere con gli anni e a fronteggiare le grandi emergenze della guerra e dell'alluvione. A leggere lo scarno referto del "Bollettino" occorre riconoscere però che sarebbe riuscito difficile, alla metà degli anni '30, immaginarne gli sviluppi futuri.
Il laboratorio, ubicato nei locali detti della "Vecchia Posta", di fronte agli Uffizi, aveva dimensioni modeste e personale numericamente assai limitato. Vi lavoravano otto persone in tutto, comprendendo nel numero il direttore tecnico Piero Sampaolesi, ingegnere e storico dell'architettura, passato in seguito alla carriera universitaria e, in qualità di "*esterno*", Otto Vermeheren, figlio di quell'Augusto che venticinque anni prima era stato oggetto della clamorosa inchiesta sulla pulitura dei quadri degli Uffizi. Di Vermeheren che nella sua lunga vita ebbe modo di attraversare le vicende del moderno restauro fiorentino fino alle soglie dei nostri giorni e che Procacci definisce "*l'animatore e il vero ispiratore*" del laboratorio avremo occasione di parlare ancora, e così di Gaetano Lo Vullo, altro nome eccellente fra i componenti della piccola "equipe". Formata, per il resto, da Teodosio Sokolow, un eccentrico russo bianco approdato a Firenze dopo l'Ottobre, da Gino Masini, padre di quell'Edo Masini che poi sarà direttore tecnico alla Fortezza da Basso negli anni recenti, da un doratore e da due falegnami specializzati.
Un piccolo ed assai eterogeneo nucleo operativo, quindi, che tuttavia si distingue fin dall'inizio per una produttività di tutto rispetto, considerevole e per l'aspetto quantitativo e per quello qualitativo. L'articolo citato di Ugo Procacci elenca minuziosamente gli interventi realizzati nell'anno finanziario 1934-35, il primo dalla riorganizzazione del laboratorio.
Si tratta di interventi che hanno per oggetto prevalente una campionatura sceltissima della grande pittura toscana primitiva, con opere spesso provenienti da chiese della periferia o della campagna, in molti casi rivelate criticamente ed offerte agli studi per la prima volta. Così è per le tavole duecentesche di S. Michele a Rovezzano, di S. Giovanni Battista a Remole, per la smagliante pala di S. Remigio dove ebbe occasione di emergere il singolare talento di Lo Vullo per la pulitura. E poi, ancora, il Crocifisso di Simone Martini nella Misericordia di S. Casciano, la Madonna di Ambrogio Lorenzetti a Vico L'Abate, le palette splendide di S. Giorgio a Ruballa e di S. Giusto a Signano. Nel bilancio del primo anno di attività del laboratorio figurano anche importanti dipinti di età rinascimentale e barocca. Fra gli altri il "Riposo in Egitto" del Correggio di Palazzo Pitti e la "Deposizione" del Pontormo a S. Felicita, restituita allo splendore acidulo della cromia chiara e senza ombre che già aveva sconcertato e affascinato i contemporanei.
Ma gli interventi più impegnativi e più accurati, quelli che sollecitano rendiconti specialistici sulle riviste scientifiche (si vedano sul "Bollettino d'Arte" di quegli anni gli articoli sul restauro della tavola duecentesca di Mosciano e della pala del Maestro di S. Martino alla Palma nella chiesa omonima) hanno quasi sempre per oggetto dipinti di alta epoca [2]. Al punto che l'intervento raffinato e delicatissimo sul S. Luca duecentesco degli Uffizi – un intervento che riuscì, dopo l'esame radiografico, a individuare due strati sovrapposti di pittura, quella più moderna di un pittore vicino ai modi di Pacino di Bonaguida e l'altra più antica attribuibile al Maestro della Maddalena – può essere assunto a perfetto emblema degli interessi prevalenti nel laboratorio di restauro in quell'epoca. Né la cosa deve sorprendere. Erano quelli gli

anni della riscoperta entusiastica dei primitivi toscani, fra la pubblicazione degli Indici del Berenson (1932, editi in Italia da Cecchi nel 1936) e l'avvio del Corpus monumentale di Richard Offner (1935), fra la Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, inaugurata nel 1933 nei chiostri di S. Marco, quella parigina al Petit Palais del 1935 e la grande esposizione giottesca del 1937, per la quale il laboratorio ebbe occasione di lavorare attivamente.
Se si pensa che anche Ugo Procacci, allora giovane ispettore responsabile del laboratorio, era studioso di antica pittura toscana (cadono a metà degli anni trenta alcuni dei suoi studi più brillanti, come il saggio su Arcangelo di Cola e quello sullo Starnina) si capirà bene come il laboratorio di restauro non potesse non partecipare del vasto interesse per i primitivi che caratterizzava l'epoca; e perché gli interventi di restauro più ricercati e più apprezzati, dichiarassero molto spesso intenzioni di ripristino, puntando al recupero di epoche e di autori che erano o si presumeva fossero, offesi dai rifacimenti, offuscati da ridipinture, mortificati da presenze incongrue. È un atteggiamento questo – la propensione tendenziale cioè al restauro di scoperta, di recupero o di ripristino – che avrà notevole peso nella attività futura del restauro fiorentino portando a risultati talora anche discutibili. Ma, intanto, il bilancio di questa prima intensa stagione del laboratorio fiorentino non può che concludersi con un giudizio positivo.
Roberto Longhi, nel suo noto articolo del 1940, pur fortemente critico sulla situazione del restauro in Italia, non manca di riconoscere i "*brillanti successi*" del Gabinetto fiorentino e con quelli i meriti di Procacci e di Vermeheren [3]. Sottoponendo a scrutinio critico gli interventi di pulitura recenti e, in particolare, quelli relativi alle opere apparse nella mostra giottesca del 1937, distingue con la consueta sottigliezza fra risultati più o meno soddisfacenti, ma a parte qualche giudizio negativo e, in almeno un caso (la Pietà di Giottino agli Uffizi) abbastanza pertinente, non si può dire che la sua opinione sui modi e soprattutto sui livelli di pulitura praticati dal laboratorio fiorentino sia nel complesso negativa. Merito innegabile di Lo Vullo e di Vermeheren del quale ultimo il Longhi mostra di conoscere e di apprezzare la pulitura, all'epoca appena iniziata, della "S. Anna Metterza" di Masaccio e Masolino.
Semmai gli strali del grande critico si appuntano sul restauro pittorico, sui rifacimenti e sulle integrazioni non necessarie, sui neutri definiti "*asfissianti*", sulle colmature cromatiche che ottundono la pelle originale, ancorché consunta, del dipinto. E non c'è dubbio che si tratti di un atteggiamento critico per molti aspetti condivisibile, specie quando si riferiva ad interventi limite quali il restauro del ciclo di Maso di Banco nella cappella Bardi di Vernio in S. Croce, fatto oggetto proprio negli ultimi anni '30 di una revisione pittorica in effetti troppo minuziosa. Occorre dire però che l'atteggiamento di Longhi nei confronti del restauro, almeno in questi anni, è guidato da una specie di aristocratica insofferenza che, in nome dei diritti del conoscitore e del primato dell'originale, lo porta a respingere con fastidio o a criticare come inadeguati o volgari e in ogni caso inopportuni, tutti i tentativi di integrazione dell'immagine autentica, siano essi i neutri di accompagnamento o i tratteggi riconoscibili o le colmature cromatiche.
La cosa migliore, per Longhi, è lasciare le lacune nella loro genuinità "*soltanto così l'occhio, che non è soltanto retina ma giudizio immediato, potrà estrarne senza sforzo, e restaurare, ma soltanto mentalmente, entro di sé, ciò che manca, allacciando idealmente fra loro le zone superstiti*".
È significativo, per esempio, l'atteggiamento tenuto da Roberto Longhi verso il 1938 quando fu incaricato di seguire per conto del Ministro Bottai i restauri di Mauro Pellicioli agli affreschi di Mantegna nella Camera degli Sposi in Palazzo Ducale di Mantova. Di fronte a un intervento all'inizio inclinato verso esiti giudicati un po' troppo minuziosamente integrativi ed "*illusivi*", il Longhi, in una relazione recentemente pubblicata, afferma con forza il diritto del conoscitore a un testo libero da interferenze estranee; sempre fastidiose, per quanto intonate gradevoli e rispettose dell'originale, possano essere [4].
Il confronto fra il restauro Pelliccioli (1938-41) diretto da Longhi e quello concluso in questi giorni dall'Istituto Centrale del Restauro (1984-86) dimostra bene la preferenza del critico per le superfici usurate ed accidentate, per la "*verità*" di pelle, anche quando consunta e manchevole, dell'antico affresco.
Di fronte a queste posizioni critiche caratterizzate da un rigorismo tanto raffinato quanto esclusivo e di fatto impraticabile, non meraviglia che non pochi restauri fiorentini d'integrazione incontrassero la disapprovazione o, quanto meno, la perplessità di Longhi.
In realtà se c'è una cosa che più delle altre merita di essere apprezzata nell'attività restaurativa del la-

boratorio fiorentino degli anni trenta è proprio la capacità, in molte occasioni dimostrata, di mediare l'ingegnosità artigiana con l'impegno scientifico puntando verso soluzioni criticamente corrette e insieme accettabili dal punto di vista estetico, in un felice equilibrio di abilità tecnica e di pratico buon senso che non sempre, in seguito, sarà possibile ritrovare. Il laboratorio fiorentino di quell'epoca opera ad un livello tecnologico assai avanzato, talora persino sofisticato. Si eseguono difficili trasporti di dipinti su tavola degradata, talora sostituendo solo il legno di supporto, come nel caso del trittico di Nardo di Cione in S. Croce, in altri casi arrivando alla pelle del colore, come accadde per l'Alvaro Pirez di S. Andrea a Brozzi; un trasporto a tal punto eccellente da superare senza danni il più severo dei collaudi e cioè l'alluvione del 1966 [5]. Si rimuovono, documentandoli scientificamente e con ottimi risultati, strati sovrapposti di pittura. Ed è l'esempio – presto diventato classico al punto da essere citato alla voce "*Restauro*" della Enciclopedia Treccani nel 1936 – del S. Luca degli Uffizi, indagato nelle due versioni redatte, a distanza di anni l'una dall'altra, prima dal Maestro della Maddalena e poi da un allievo di Pacino di Bonaguida.
Si diffonde l'uso dell'indagine radiografica e il "Bollettino d'Arte" – in questi anni testimone particolarmente attento e tempestivo di ciò che avviene nel mondo del restauro – non manca di dare precise informazioni sui risultati più interessanti resi possibili da questa "*nuova*" tecnica diagnostica. Il fatto che Piero Sampaolesi pubblichi, nel '37, le splendide lastre radiografiche che facevano chiarezza sul presunto ritratto di Leonardo agli Uffizi e dimostravano la primitiva impostazione della "Madonna dell'Impannata" di Raffaello a Palazzo Pitti, contribuì non poco ad affermare in Italia e all'estero le potenzialità tecniche e il prestigio scientifico dell'Istituto fiorentino [6].
Quello che però, a una valutazione sufficientemente distaccata, sembra maggiormente apprezzabile nella produzione del laboratorio in quegli anni fervidi e fruttuosi che vanno dalla Mostra d'Arte Sacra del 1933 allo scoppio della guerra, più ancora degli "*exploits*" tecnologici e dell'impiego di moderne attrezzature diagnostiche, sembra essere, come si è detto, la genialità artigiana della tradizione fiorentina. La quale, guidata con intelligenza critica quasi sempre assai avvertita oltre che inserita in un quadro metodico e scientifico rigoroso ma non rigido, dimostra di sapersi adattare con flessibilità alle esigenze rappresentate da ciascuna opera d'arte.
Una sorta di felice empirismo orienta la produzione di questi anni, dove si avverte bene che l'opinione del falegname non ha minor peso di quella del chimico o del radiografo, mentre il principio che il restauro, ogni restauro, si giustifica per il suo risultato più che per i principi teorici e metodici che lo hanno sostenuto o per la strumentazione tecnico scientifica che lo ha reso possibile, trova uniti in solidale convinzione tutti i componenti della piccola "*equipe*" della Vecchia Posta.
A volte l'intervento richiede operazioni di puro restauro conservativo con lavori che potremmo chiamare di piccola ma raffinata chirurgia preventiva. È il caso del dipinto dell'ambito di Bernardo Daddi di S. Giorgio a Ruballa, definito in buono stato di conservazione. E allora il restauro, oltre che curare il recupero della forma cuspidata e l'opportuna valorizzazione della cornice originale dove verrà individuata, fra l'altro, la data preziosa del 1336, punterà sulla rimozione, mediante piccoli trasporti parziali del legno, dei chiodi della tavola; i quali chiodi provocavano, ossidandosi, tensioni nelle fibre del legno e quindi micro-cadute del colore. Più spesso si tratterà di restituire a pale antiche modificate da adattamenti strutturali e da aggiornamenti devoti sugli altari delle pievi toscane, l'immagine e la forma originarie. E qui gli esempi che si possono citare sono numerosissimi.
Per dire solo di alcuni: le Madonne duecentesche di S. Maria a Bagnano e di S. Giovanni Battista a Remole, recuperate all'immagine che conosciamo dopo la rimozione di aggiunte che ne alteravano le proporzioni, di cornici improprie e di ridipinture di età barocca. Oppure il pentittico di S. Lorenzo a Galiga opera dell'anonimo pittore conosciuto come Maestro dell'Annunciazione dell'Accademia, riaffiorato dalla vistosa cornice "*rocaille*" che lo avvolgeva sull'altare della sua chiesa ed affidato alla pulitura di Vermeheren [7].
In qualche caso però si può anche decidere di rinunciare alla restituzione in pristino, quando, per esempio, si è certi che la ridipintura nasconde l'assenza o l'insufficienza della cromia originaria. Il caso della Madonna di Vico L'Abate, opera insigne di Ambrogio Lorenzetti, rientrava appunto in questa casistica tutt'altro che rara. A fronte della intattezza del volto della Vergine, del corpo del Bambino e dello sfondo architettonico, stava la perdita quasi completa della cromia originale nelle vesti della Madonna. E la scelta di non procedere

alla rimozione delle ridipinture in quelle parti per non lacerare la coerenza di una immagine ormai storicizzata, e di concludere il restauro al giusto punto di equilibrio fra recupero filologico e conservazione dell'esistente, è tale da poter essere ancora oggi indicata come un esempio di metodo perfettamente valido.
E non si esclude neppure l'aggiunta di colore quando la coerenza dell'immagine e magari l'opportunità dell'uso liturgico lo consigliano.
Così farà Sokolow integrando l'azzurro lapislazzulo ormai in gran parte perduto nella croce di Simone Martini a S. Casciano, mentre Vermeheren nel delicato restauro del dossale di S. Zanobi dell'Opera del Duomo di Firenze, tavola attribuita al Maestro del Bigallo e presentata alla Mostra Giottesca del 1937, gioca abilmente su una gamma di soluzioni diverse e coesistenti. La conservazione della ridipintura (il volto quattrocentesco del S. Zanobi), il neutro intonato, il rifacimento mimetico di certe modanature decorative [8]. Un eclettismo e un pragmatismo operativo che si spiegano con la ragionevole flessibilità dei presupposti teorici e, soprattutto, con l'intenzione di ledere il meno possibile la coerenza e la completezza dell'immagine.
Ed è la stessa preoccupazione che convinse il direttore dei lavori Procacci e il restauratore Lo Vullo, a servirsi addirittura di uno scultore – certo professor Aloisi – per restituire le mani perdute (montate a pernio e quindi "reversibili") alla statua lignea della Vergine Annunciata di Camaiore [9].
Il meglio della produzione del laboratorio fiorentino degli anni '30 figurava allineato nelle sale della mostra giottesca del 1937. C'era stata, due anni prima, la mostra parigina del Petit Palais dedicata all'antica arte italiana e sull'onda dell'entusiasmo per i primitivi italiani c'era stata anche una specie di presentazione internazionale dei metodi di restauro fiorentini, con esiti positivi almeno a giudicare dagli apprezzamenti registrati nelle recensioni [10].
Ma la rassegna ufficiale del restauro fiorentino fu, appunto, la esposizione giottesca del 1937 [11]. Anche in termini quantitativi. Se la mostra d'arte sacra del 1933 voleva essere, fra le altre cose, una denuncia coraggiosa ed obiettiva delle condizioni di abbandono e di degrado in cui versava tanta parte del patrimonio artistico distribuito nelle chiese della città e della diocesi (in moltissimi casi fotografato e fatto conoscere per la prima volta proprio in quell'occasione) al punto che gli organizzatori per la voce di Carlo Gamba potevano ben dire che uno degli scopi della mostra era quello di rendere ai dipinti "*...il primitivo aspetto e di restituirli alle loro chiese in condizioni stabilmente migliorate*" [12], occorre riconoscere che la manifestazione giottesca di quattro anni dopo poteva dimostrare che la Soprintendenza fiorentina grazie al suo braccio operativo, il laboratorio di restauri, era riuscita, almeno in parte, ad onorare l'impegno. Anche se, come dice il Longhi, le tavole malate in quella sterminata esposizione, erano ancora così numerose che "*i tarli cantavano come le cicale di S. Miniato al Tedesco*" [13], si contavano a decine i dipinti restaurati dal laboratorio per l'occasione e comunque negli anni immediatamente precedenti: dallo Jacopo di Casentino di S. Miniato al Monte al Crocifisso di Taddeo Gaddi a Ruballa, dal dossale di Vico L'Abate di cui Lo Vullo aveva appena iniziato una splendida pazientissima pulitura, alla Madonna del Maestro della Maddalena a Rovezzano, alla tavola giottesca di S. Giorgio alla Costa. Interventi tutti di cui sembra persino superfluo sottolineare la delicatezza e l'importanza.
L'occasione della mostra giottesca aveva anche sollecitato l'intervento su cicli di pitture murali particolarmente significativi. Fra quelli più importanti e meglio documentati occorrerà citare almeno il restauro del ciclo con il giudizio finale nella cappella del Podestà al Bargello, ciclo rovinatissimo che, proprio per le sue condizioni frammentarie e quasi svanite, richiedeva un intervento che facesse chiarezza fra le parti originali superstiti e le larghe mancanze, raccordando le une alle altre senza confusioni mimetiche o velleitari tentativi di restituire un'impossibile unità di arredo pittorico [14]. E poi l'intelligente "*non restauro*" che Amedeo Benini sotto la direzione di Procacci realizzò nello stesso periodo nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce. L'intervento del Benini – restauratore di affreschi assai attivo per la Soprintendenza fiorentina negli anni trenta e quaranta ed autore di operazioni impegnative quali lo stacco, in occasione della pulitura degli affreschi del Ghirlandaio, delle sottostanti decorazioni dell'Orcagna lungo i costoloni della Cappella Tornabuoni in S. Maria Novella [15] e la rimozione dei dipinti murali di Masolino a Empoli (1946) – si limitò ad una "*semplice fermatura del colore e spolveratura dell'intonaco dipinto per rendere tali famosissime pitture meglio visibili ai visitatori*" [16].
Ma l'intervento è l'occasione di uno studio accura-

to, pubblicato da Procacci in "Rivista d'Arte" del 1937, sulla tecnica usata da Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi, sulle vicende dei restauri storici subiti dai due cicli (quello del Bianchi nel 1853 con le famose integrazioni creative in stile, quello meno noto del Marini alla Peruzzi).
Si tratta di un esempio davvero ammirevole di giusto approccio all'opera d'arte, rispettoso e prudente, più preoccupato di approfondire le conoscenze che di impegnarsi in una operatività ad effetto. Limitandosi, l'intervento, a conservare l'esistente e semmai ad approfittare dell'occasione per studiare con molta onestà il problema. C'è da chiedersi se sempre, in seguito, a Firenze o altrove, si è operato con altrettanta correttezza. Questo per dire che, pur mantenendo livelli alti di produttività, il laboratorio fiorentino dell'epoca non è solo una buona, collaudata e attrezzata macchina per far restauri ma anche un luogo dove si fa ricerca e si producono studi e dove il contatto con le opere sollecita un vivo scambio di idee fra conservatori, tecnici della tutela e storici dell'arte "*accademici*".
L'articolo di Longhi del 1940, riferito com'era alla mostra giottesca e quindi esemplificato per massima parte sulla produzione del laboratorio fiorentino, dimostrava, anche nel dissenso, un riconoscimento convinto dell'aspetto "*critico*", di studio e di ricerca, che sostiene e giustifica il restauro, per troppo tempo considerato attività puramente fabrile, "*meccanica*". "*Il restauratore ideale dovrebbe essere, a riflettere bene, il critico ideale*"; così il Longhi nel saggio citato e Argan, negli stessi anni, gettando le basi di quella che sarà la linea maestra dell'Istituto Centrale osservava, con argomentazioni ancora più sottilmente motivate, che "*...l'apparente limitazione del restauro a compiti puramente conservativi non rappresenta dunque una vittoria della meccanica sulla attività intelligente del restauratore, ma sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico al campo critico*" [17]. Ed erano idee le quali, nate dall'attività e dai risultati dei laboratorii (e di quello fiorentino in particolar modo), maturate nel confronto dialettico, fruttuoso anche quando polemico, con funzionari e tecnici, venivano prontamente recepite anche dal potere politico. Come dimostra nel 1938 il discorso del ministro Bottai ai Soprintendenti, intelligentemente ispirato alle idee sul restauro di Longhi, di Argan, di Brandi [18].
In effetti alla fine degli anni '30 quando già si sta provvedendo alla creazione di un Istituto nazionale del restauro con compiti di ricerca, di orientamento metodico e di formazione didattica, Firenze svolge un ruolo di primo piano in Italia e gode di un prestigio largamente riconosciuto. Ed è un prestigio che più che sulla formulazione di principi ideali e sulla teorizzazione dei metodi, si fonda sul dominio di una professionalità antica e raffinata, tradizionale eppure aperta alle esigenze del nuovo, caratterizzata da una sapienza tecnica e da una duttilità inventiva davvero con pochi confronti nell'Italia di allora. È significativo, per esempio, che quando si trattò di intervenire sui mosaici bizantini di Ravenna (Battistero degli Ariani, Battistero Neoniano, S. Vitale) la commissione ministeriale nella quale era presente Pietro Toesca, abbia affidato la consulenza tecnica di quel delicato lavoro agli operatori dell'Opificio delle Pietre Dure [19]. Gli unici in grado, come si è visto, di staccare i mosaici salvaguardandone i caratteri di superficie.
L'Istituto Centrale del Restauro voluto da Bottai, prefigurato da Longhi e soprattutto da Argan, inaugurava ufficialmente la sua attività nel 1941. L'anno seguente, Cesare Brandi, primo direttore, rendeva conto, attraverso una piccola mostra di restauro ed un articolo apparso su "Le Arti" dei criteri teorici e degli orientamenti di metodo che avrebbero caratterizzato in futuro il lavoro dell'Istituto [20]. Poiché l'I.C.R. sarà destinato a svolgere un ruolo comunque decisivo nella moderna storia del restauro italiano con riflessi importanti, come vedremo, sulle vicende del laboratorio fiorentino, non sarà inutile accennare brevemente a questa mostra sommessa e preziosa che definiva perfettamente i caratteri e gli obiettivi dell'Istituto.
L'occasione era modesta – l'esposizione, dopo il restauro, di otto dipinti acquistati dallo Stato per la Pinacoteca di Siena – e la guerra in atto non consentiva certo particolari echi pubblicitari. L'arredamento modernista, puristico e misticheggiante, anche un po' tetro, era interamente finalizzato alla migliore visibilità delle opere. Queste ultime erano state private delle cornici, sostituite da un'asettica riquadratura, puro campo gravitazionale del quadro. Il raffinato funzionalismo della presentazione (pareti neutre, luci orientate, massima concentrazione sugli oggetti esposti) destinato a diventare un modello museografico dal dopoguerra fino ai giorni nostri, si adeguava perfettamente al tipo di restauri diretti da Brandi e da lui commentati. Si trattava di interventi leggeri, insolitamente sottotono (nel caso della "Presentazione al Tempio" di Giovanni di Paolo ci si limitò a raddrizzare le tavole, a equilibrare la patina e a togliere le macchie

più fastidiose) interventi attraverso i quali più che esibire dei risultati Cesare Brandi intendeva affermare dei principi. Il rispetto della patina, per esempio, intesa non già come romantico sapore del tempo ma come modificazione armoniosa e profonda della pelle dell'opera, non più reversibile se non a prezzo di snaturamenti devastanti; l'attenzione alla materia che sola può essere oggetto di restauro; l'assurdità della pretesa di riportare qualsiasi manufatto artistico alle condizioni originarie; e, quindi, la necessità – norma suprema di ogni saggio restauro – di non alterare l'equilibrio comunque raggiunto con l'invecchiamento attraverso i secoli.
Erano principi ai quali i buoni restauratori si erano sempre attenuti; ora però essi venivano analizzati e teorizzati con elegante perspicuità e coerentemente presentati in una mostra puntigliosa ed esemplare. Di fatto nella mostra del 1942 sono già presenti non solo i principi fondamentali della teoria del restauro di Cesare Brandi (poi sviluppati e perfezionati in una serie di saggi famosi pubblicati fra il 1949 e il 1956) ma anche gli orientamenti di fondo della futura attività dell'I.C.R.: la scelta del restauro leggero, conservativo e manutentivo, l'opzione per la ricerca scientifica e per l'approfondimento critico sulla operatività ad effetto, una certa componente di idealismo e di estetismo [21].
Con le prime formulazioni teoriche di Brandi, ispiratrici della Carta del Restauro e con l'attività dell'Istituto Centrale, si apre la recente storia della conservazione in Italia, all'interno della quale il laboratorio fiorentino giocherà un ruolo fondamentale.

NOTE

(1) U. PROCACCI, "*Restauri ai dipinti della Toscana*", su "Bollettino d'Arte", XXIX, 1935/36, pp. 364-383. Il 1932, data alla quale si riferiscono i cataloghi di "*Firenze restaura*" (1972) e di "*Metodo e scienza*" (1982), deve essere inteso come anno della prima ed ancora informale istituzione del Laboratorio; del 1934 è l'organizzazione nei locali detti "della Vecchia Posta", durata fino al 1966.

(2) P. SAMPALOESI, "*Il restauro della Madonna col Bambino di S. Martino alla Palma - Firenze*", su "Bollettino d'Arte", XXVII, 1933-34, pp. 189-191; P. SAMPAOLESI, "*Il restauro della Madonna ducentesca della chiesa di Mosciano - Firenze*", su "Bollettino d'Arte", XXVIII, 1934/35, pp. 470-474.

(3) R. LONGHI, "*Restauri*", su "La Critica d'Arte", V, 1940, pp. 121-128.

(4) A. PAOLUCCI, "*Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicioli alla Camera degli Sposi di Mantegna*", su "Paragone", nr. 419-421-423 (gennaio - marzo - maggio) 1985, pp. 330-335.

(5) Cfr. Catalogo di "*Firenze restaura*", p. 72 e U. PROCACCI, op. cit., 1935/36, p. 377-378. Il trasporto fu condotto da AUGUSTO VERMEHREN.

(6) P. SAMPAOLESI, "*Due esami radiografici di dipinti*", su "Bollettino d'Arte", XXXI, 1937/38, p. 495-505. Le radiografie furono eseguite dal prof. ENRICO CUMBO, un professionista che aveva voluto mettere a disposizione del restauro le sue competenze specialistiche e la cui memoria verrà ricordata da BALDINI in occasione della mostra di restauro del 1955. Si veda anche, per le primissime indagini radiografiche curate dal laboratorio: G. CASTELFRANCO, "*Radiografia di dipinti. Un'opera sconosciuta di Pacino da Bonaguida*" su "Bollettino d'Arte", XXVIII, 1934/35, pp. 462/465.

(7) U. PROCACCI, "*Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra*" su "Rivista d'Arte", XV, 1933, pp. 225-226.

(8) G. BRUNETTI-G. SINIBALDI, "*Pittura italiana del Duecento e Trecento*", Firenze 1943, nr. 52, p. 169. Nel 1937 la tavola venne esposta a restauro non terminato. Cfr. anche la scheda a cura di GIULIA BRUNETTI su L. BECHERUCCI-G. SINIBALDI "*Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*", Venezia s.d. (ma 1981), vol. II, pp. 276-278. Per la documentazione di antichi restauri devozionali si veda G. POGGI, "*La tavola di S. Zanobi nella chiesa di S. Reparata*" su "Rivista d'Arte", V, 1907, pp. 112-117.

(9) U. PROCACCI, op. cit., 1935/36, pp. 378-379.

(10) N. TARCHIANI, "*L'arte italiana al Petit Palais. La pittura*" su "Emporium", XLI, 1935, nr. 7, pp. 38-5 e ibidem F. ROSSI, "*La scultura e le arti minori*", pp. 56-68.

(11) Presieduta da UGO OJETTI e con la segreteria del PROCACCI la mostra si inaugurò agli Uffizi nell'aprile del 1937. Comprendeva 183 dipinti su tavola, proveniente anche dall'estero, senza contare le sculture, le miniature e gli oggetti di arte minore. Al primo catalogo sommario stampato nel 1937 seguì sei anni dopo una ponderosa pubblicazione scientifica, curata dalla Brunetti e dalla Sinibaldi (op. cit. 1943).

(12) C. GAMBA, "*Mostra del Tesoro di Firenze Sacra. La pittura*" su "Bollettino d'Arte", XXVII, 1933/34, pp. 145-163; U. PROCACCI, op. cit., 1933, p. 224 segg., p. 429 segg.; F. ROSSI, "*Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*", su "Rivista d'Arte", XV, 1933, pp. 415-429.

(13) R. LONGHI, op. cit., 1940, p. 123.

(14) F. ROSSI, "*Relazione dei lavori eseguiti nella cappella giottesca del Palazzo del Podestà*" su "Rivista d'Arte", XIX, 1937, pp. 390-398.

(15) Il restauro di AMEDEO BENINI agli affreschi del GHIRLANDAIO nella cappella maggiore di S. Maria Novella era iniziato nel 1940. Lungo i costoloni si ritrovarono consistenti porzioni della decorazione di ANDREA ORCAGNA, testimoniata dal GHIBERTI al 1340/48 e coperta dal GHIRLANDAIO stesso con una lieve sovrapposizione di pittura a tempera. Per non interrompere sgradevolmente l'omogeneità stilistica dell'ambiente, si provvide a distaccare, riportandoli su telai di legno con rete metallica, 23 frammenti superstiti del ciclo orcagnesco; cfr. L. BECHERUCCI "*Ritrovamenti e restauri orcagneschi*", I, su "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, p. 24-33.

(16) U. PROCACCI, "*Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce*" su "Rivista d'Arte", XIX, 1937, pp. 377-389.

(17) G.C. ARGAN, "*Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del restauro*" su "Le Arti", I, 1938, pp. 133-137. Nella stessa occasione ARGAN afferma che "*ogni restauro implica una preparazione scientifica, nella quale non può ammettersi disparità di metodo o diversità di rigore*".

(18) G. BOTTAI, "*Discorso pronunziato al Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti*" su "Bollettino d'Arte", XXXII, 1938, pp. 6-7. Dall'intervento di BOTTAI emerge una concezione del restauro in equilibrio fra interpretazione critica e "*lucidità storica*", punto di sintesi tra sapienza artigiana e ricerca scientifica. Si afferma, inoltre, con estrema chiarezza, la necessità "*...che un centro coordinatore raccolga e vagli tutte le esperienze singole e da esse tragga un'esperienza di validità generale, da esse esprima un concreto durevole insegnamento...*".

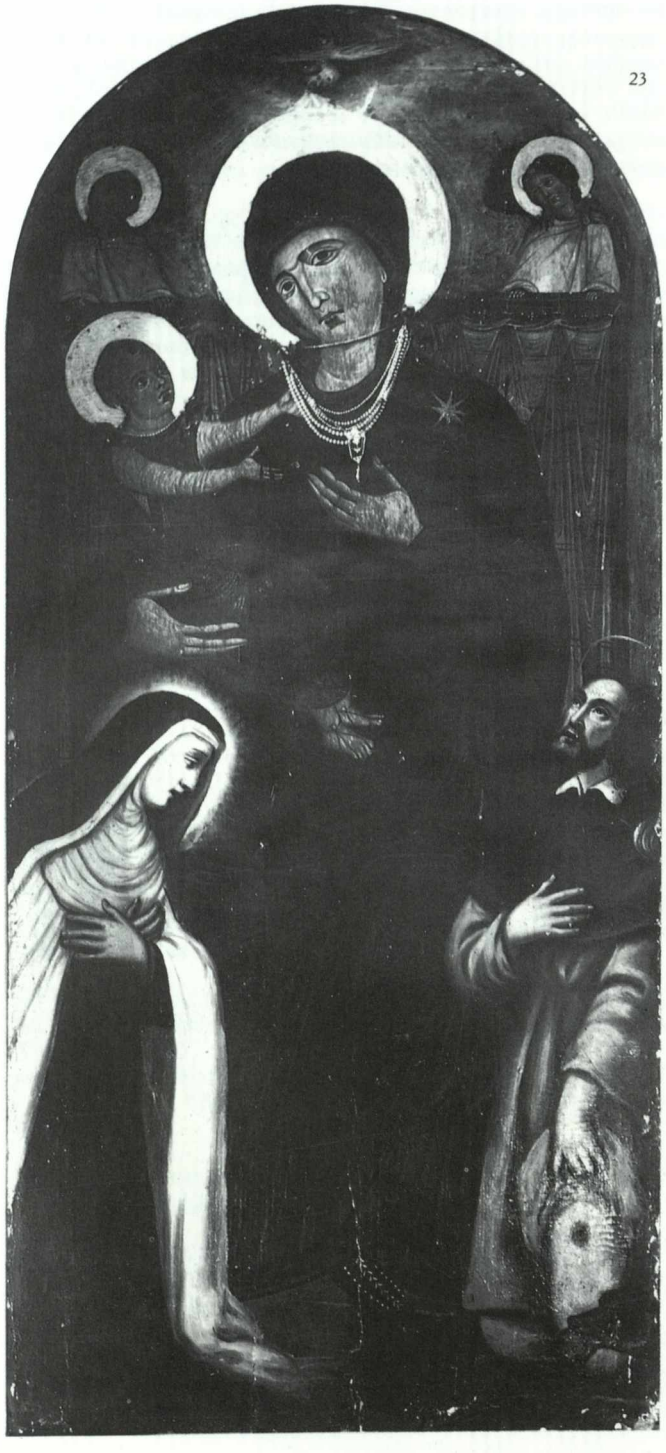
(19) Su "Le Arti", I, 1939, fasc. V, pp. 531-536, alla rubrica "Cronaca dei ritrovamenti e dei restauri". La commissione ministeriale esprimeva compiacimento perché la collaborazione fra i tecnici dell'Opificio e le maestranze ravennati aveva dato "*ottimi risultati nei lavori eseguiti e prodotto il beneficio durevole di un arricchimento di cognizioni e di un perfezionamento della tecnica degli operatori locali...*".

(20) C. BRANDI, "*Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'I.C.R.*", su "Le Arti", IV, 1942, fasc. V e VI, pp. 366-371.

(21) Fra i saggi più importanti pubblicati dal BRANDI sull'argomento basti citare: "*The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Vernish, and glazes*" su "Burlington Magazine", 1949, pp. 183-188; "*Il fondamento teorico del restauro*" su "Bollettino dell'I.C.R.", 1950, nr. 1, pp. 5-12; "*Il ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte*" su "Bollettino dell'I.C.R.", 1950, nr. 2, pp. 3-9; "*Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*" su "Bollettino dell'I.C.R.", 1952, nr. 11-12, pp. 115-119; "*Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*" su "Bollettino dell'I.C.R.", 1953, nr. 13, pp. 3-8; "*Cosa debba intendersi per restauro preventivo*" su "Bollettino dell'I.C.R.", 1956, nr. 27-28, pp. 87-92. Gli articoli sopra elencati sono consultabili nel volume "*Teoria del restauro*", Torino, ed. 1977.

23 - *Maestro del sec. XIII (Corso di Buono ?)*, Madonna col Bambino fra Angeli e Santi, S. Giovanni Battista a Remole, Firenze. Foto prima del restauro, con le vistose ridipinture di età barocca dovute a ragioni di aggiornamento devoto e la modifica strutturale con l'aggiunta della centina.

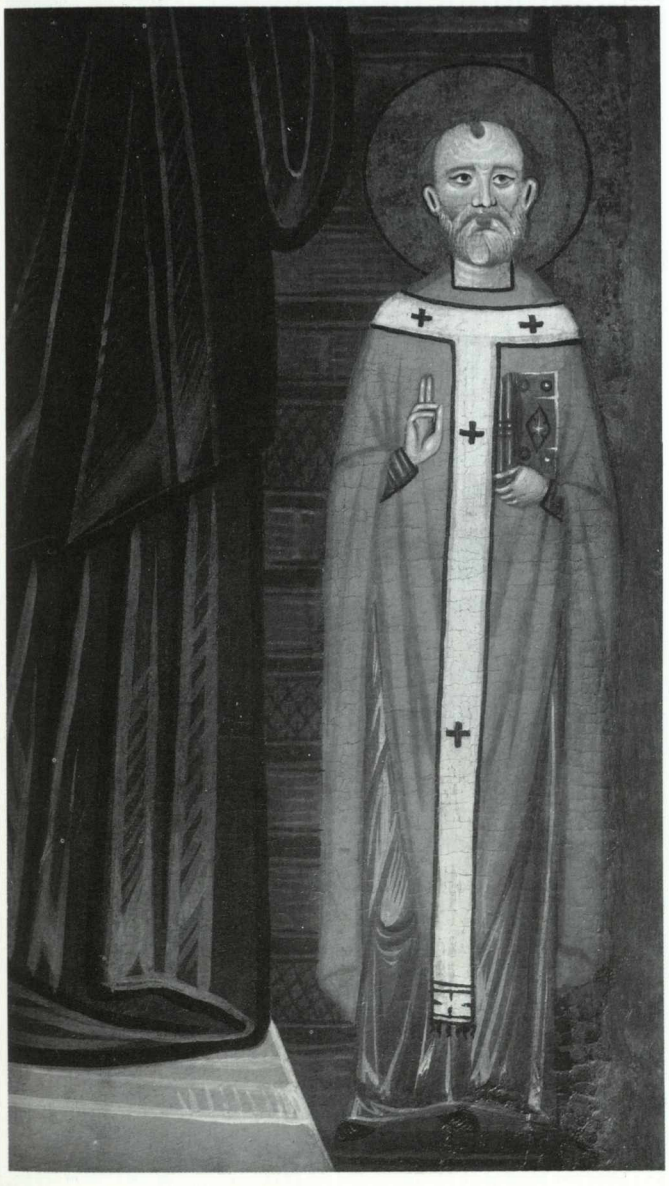
23



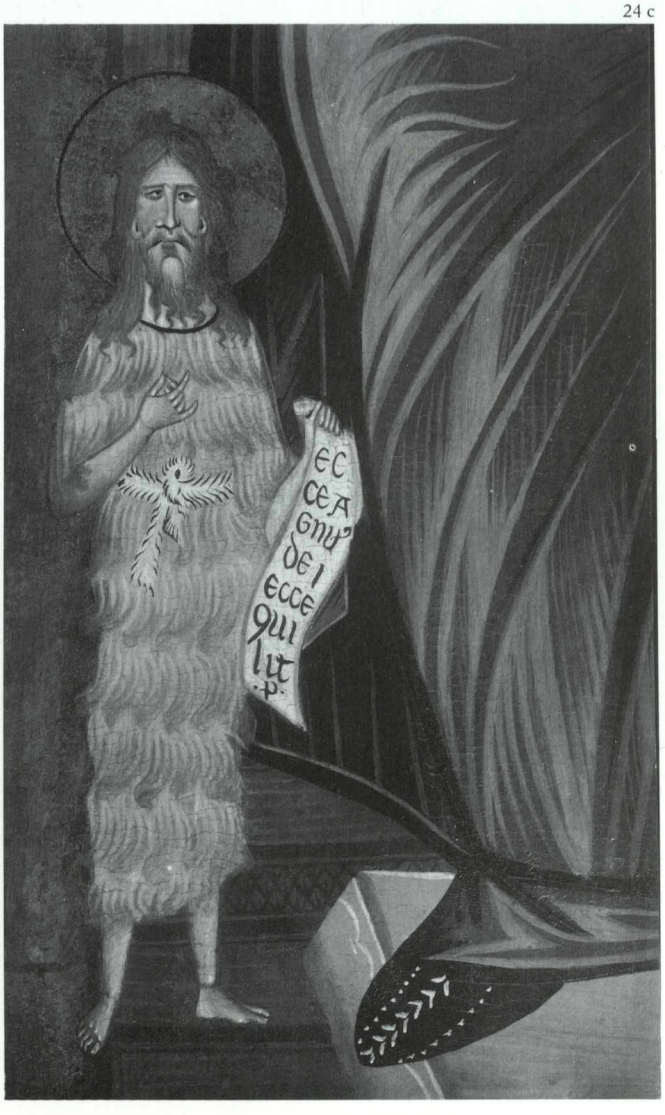
24 a

24 *(a, b, c) - Maestro toscano del sec. XIII, (Corso di Buono ?)* , Madonna col Bambino fra Angeli e Santi, S. Giovanni Battista a Remole, Firenze. La tavola dopo il restauro che ha recuperato con la forma rettangolare, l'iconografia originaria (i due santi in basso).

24 b



24 c

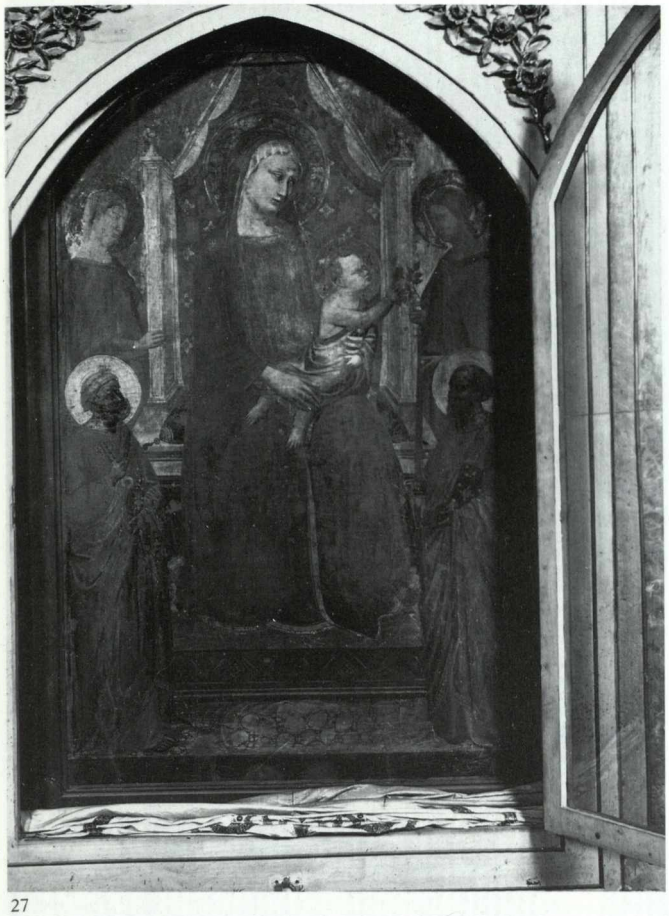


25 - *Maestro di S. Remigio*, sec. XIII, Madonna col Bambino, chiesa di S. Remigio, Firenze. Dipinto su tavola, prima del restauro.

26 - *Maestro di S. Remigio*, sec. XIII, Madonna col Bambino, chiesa di S. Remigio, Firenze. Dopo il restauro.

25

26



27

27 - *Maestro toscano del sec. XIV*, Madonna in trono fra Angeli e Santi, S. Giusto a Signano, Firenze. Prima del restauro.

28 - *Maestro toscano del sec. XIV*, Madonna in trono fra Angeli e Santi, S. Giusto a Signano, Firenze. Dopo il restauro.

29 - *Pontormo*, la Deposizione di Cristo, dipinto su tavola, S. Felicita, Firenze.

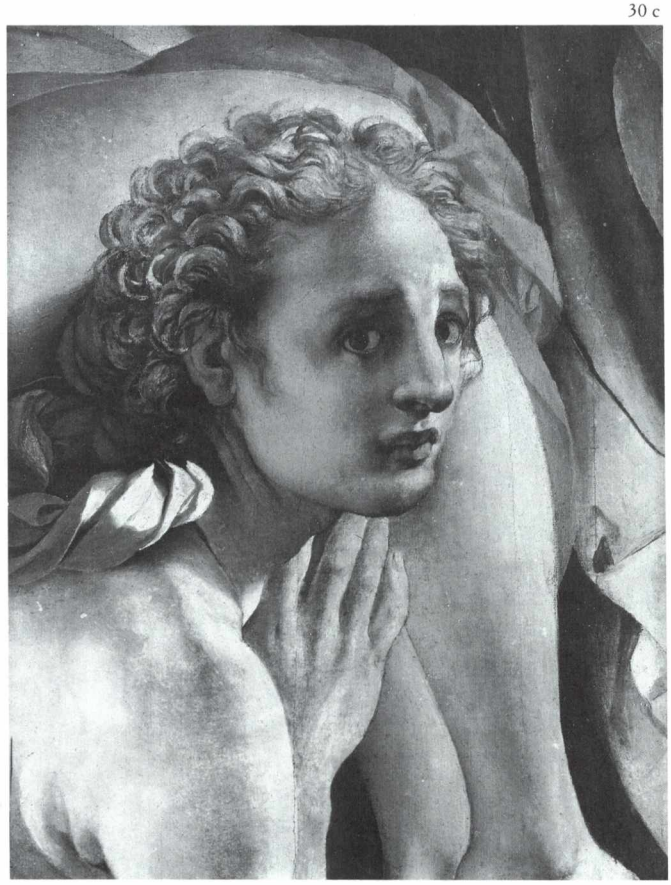
28

29

30 a

30 b

30 c



31

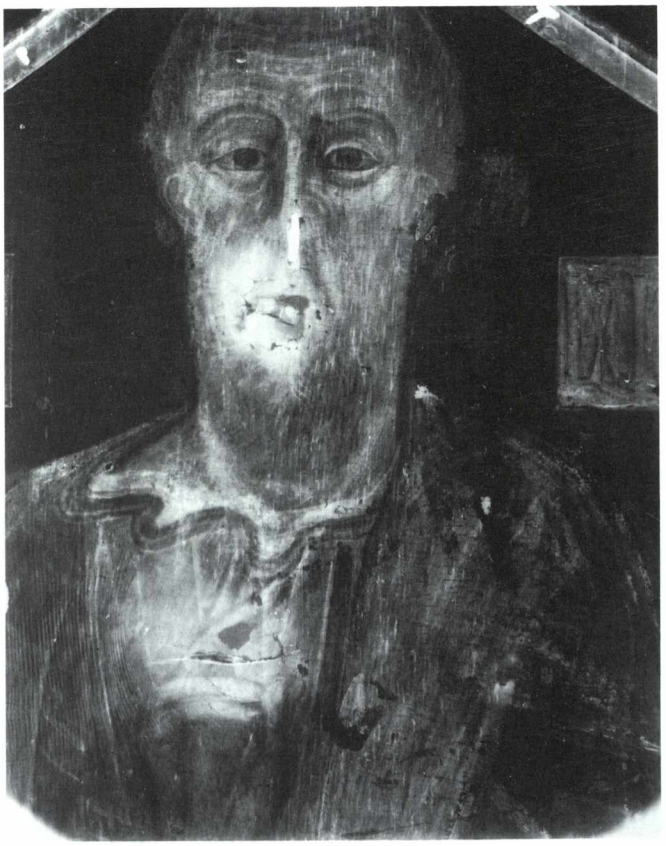
32 a

32 b

30 *(a, b, c) - Pontormo*, la Deposizione di Cristo, dipinto su tavola, S. Felicita, Firenze. Foto d'insieme e particolari dopo il restauro degli anni '30.

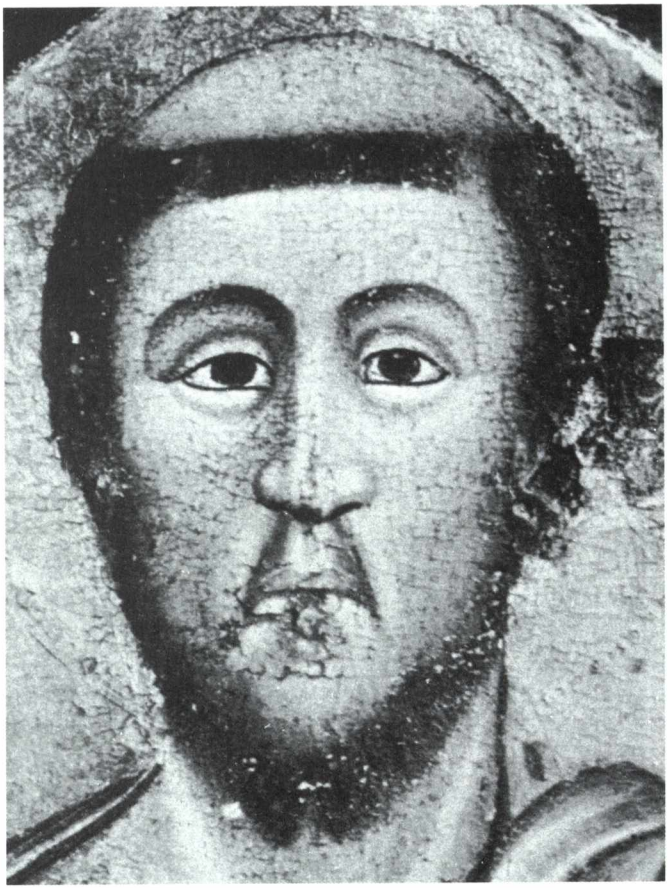
31 - *Maestro toscano del sec. XIII*, (Manfredino d'Alberto?), Madonna col Bambino fra Angeli, dipinto su tavola, S. Andrea a Mosciano, Firenze.

32 *(a, b) - Pittore settecentesco?*, S. Luca, dipinto su tavola, Uffizi, Firenze. Trattasi dell'aggiornamento più moderno, forse databile al XVIII secolo, di una tavola dipinta in origine dal "Maestro della Maddalena", importante protagonista dell'arte fiorentina del Duecento.



33 a

33 b

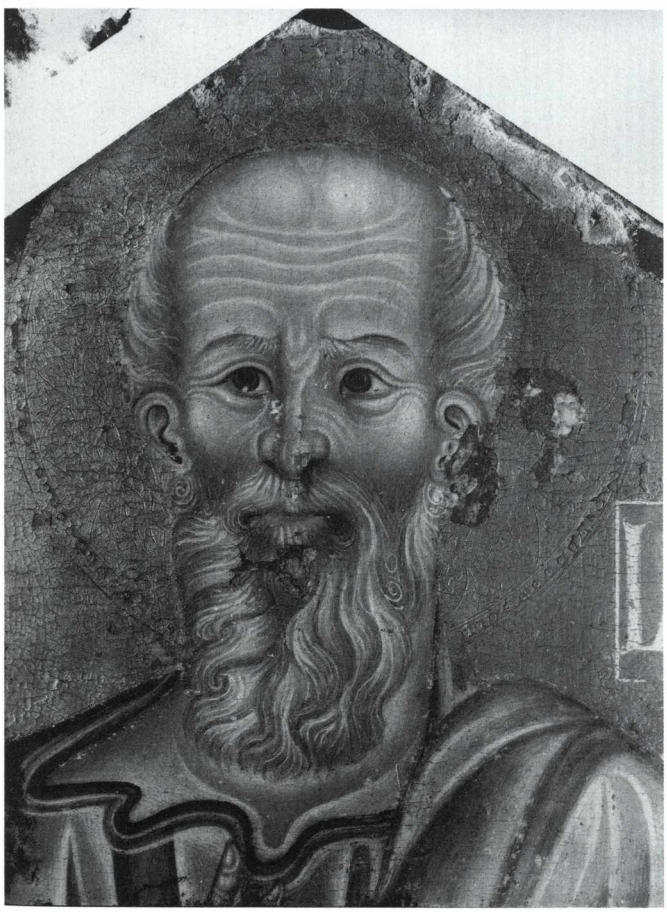


34 a

33 *(a, b) - Maestro della Maddalena*, S. Luca, Uffizi, Firenze. La radiografia dimostra, sotto la ridipintura settecentesca, l'esistenza dello strato pittorico più antico.
Immediatamente sopra il livello più antico il restauro individuò un diverso e non previsto aggiornamento iconografico e stilistico. A distanza di pochi decenni dalla stesura originaria, un modesto pittore fiorentino nello stile di Pacino di Bonaguida, aveva modificato la fisionomia del Santo, trasformando il S. Luca in S. Francesco.

34 *(a, b, c) - Maestro della Maddalena*, S. Luca, Uffizi, Firenze. Il livello originario duecentesco finalmente recuperato, durante le fasi del restauro e a restauro concluso.

34 b



34 c

35

36

35 - *Maestro della Maddalena*, S. Luca, Uffizi, Firenze.

36 - *Mantegna*, Particolare della "Camera degli Sposi", affresco, Palazzo Ducale, Mantova. La fotografia testimonia il restauro di Mauro Pellicioli, condotto negli anni 1938-41 con la consulenza di Roberto Longhi.

37

38

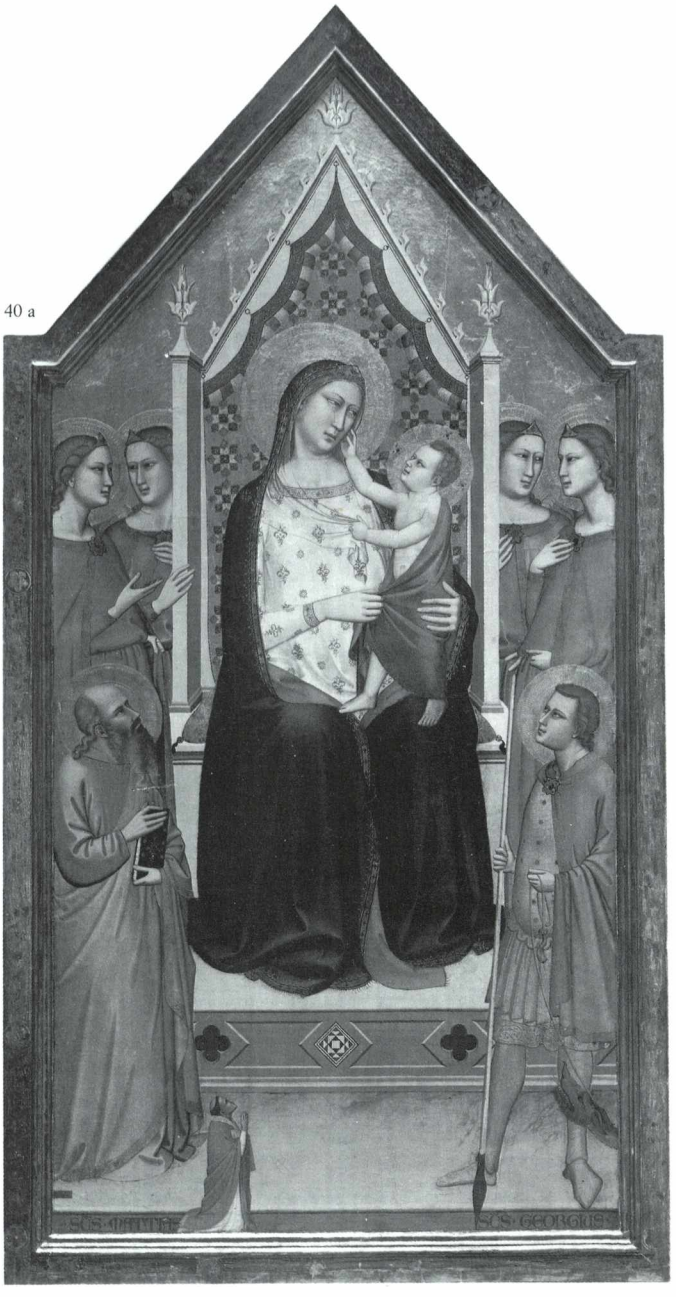
39

37 - *Mantegna*, lo stesso particolare della "Camera degli Sposi" dopo il restauro dell'Istituto Centrale (1984-86). *Foto Giovetti, Mantova.*

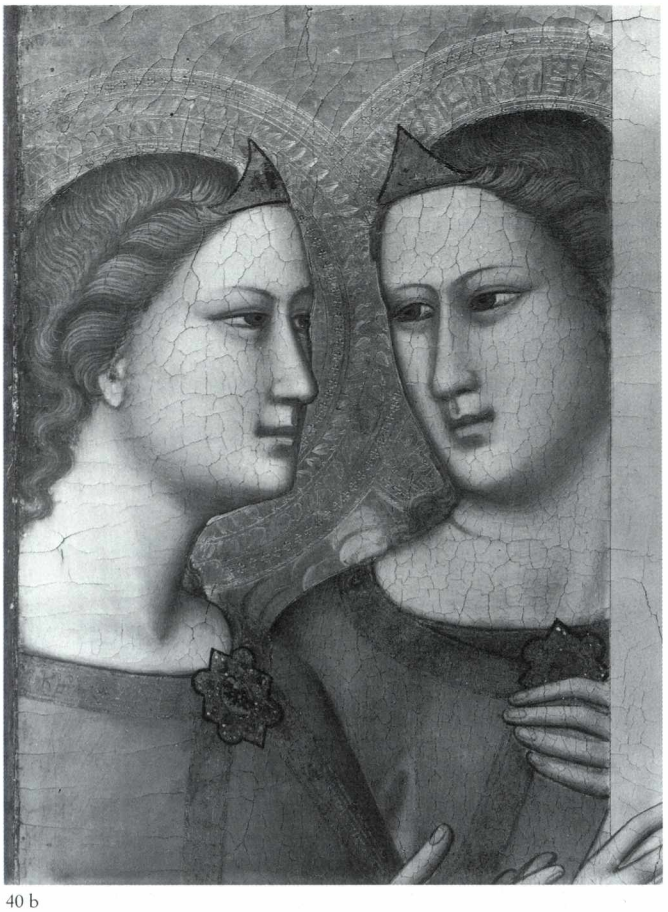
38 - *Mantegna*, la "Camera degli Sposi", particolare, dopo l'intervento dell'I.C.R. (1984-86).

39 - *Nardo di Cione*, Trittico proveniente da S. Croce, Firenze. Si tratta del più antico "trasporto" eseguito nei laboratori fiorentini. In realtà potrebbe essere meglio definito un trasporto parziale perché si trattò soltanto di sostituire, nel comparto centrale, il legno del supporto, estremamente degradato e non più recuperabile, lasciando intatte la tela e la preparazione originarie.

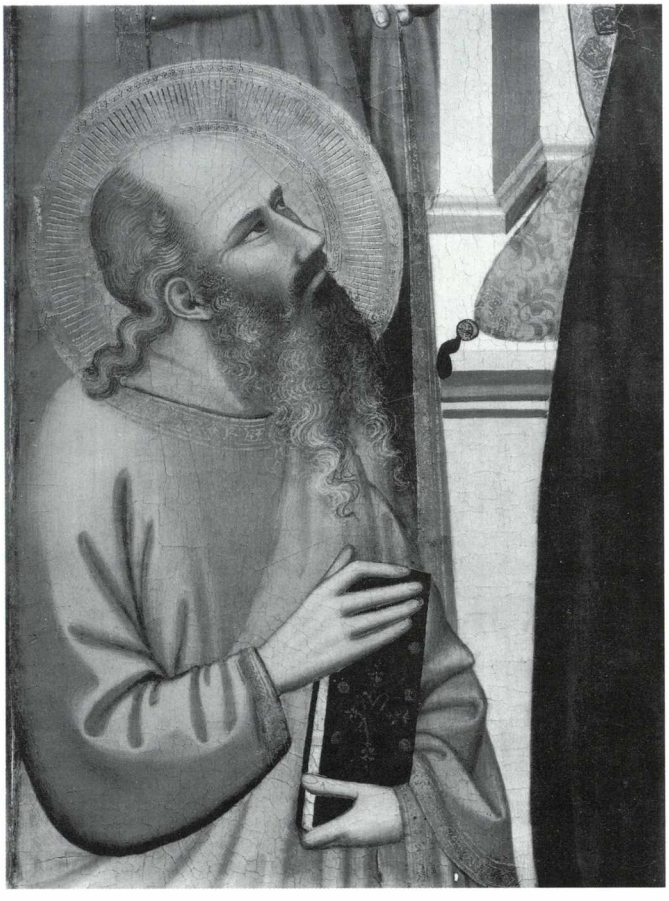
40 *(a, b, c) - Maestro toscano del sec. XIV* (vicino ai modi di Bernardo Daddi), Madonna in trono fra angeli e santi, dipinto su tavola, S. Giorgio a Ruballa, Firenze.



40 a

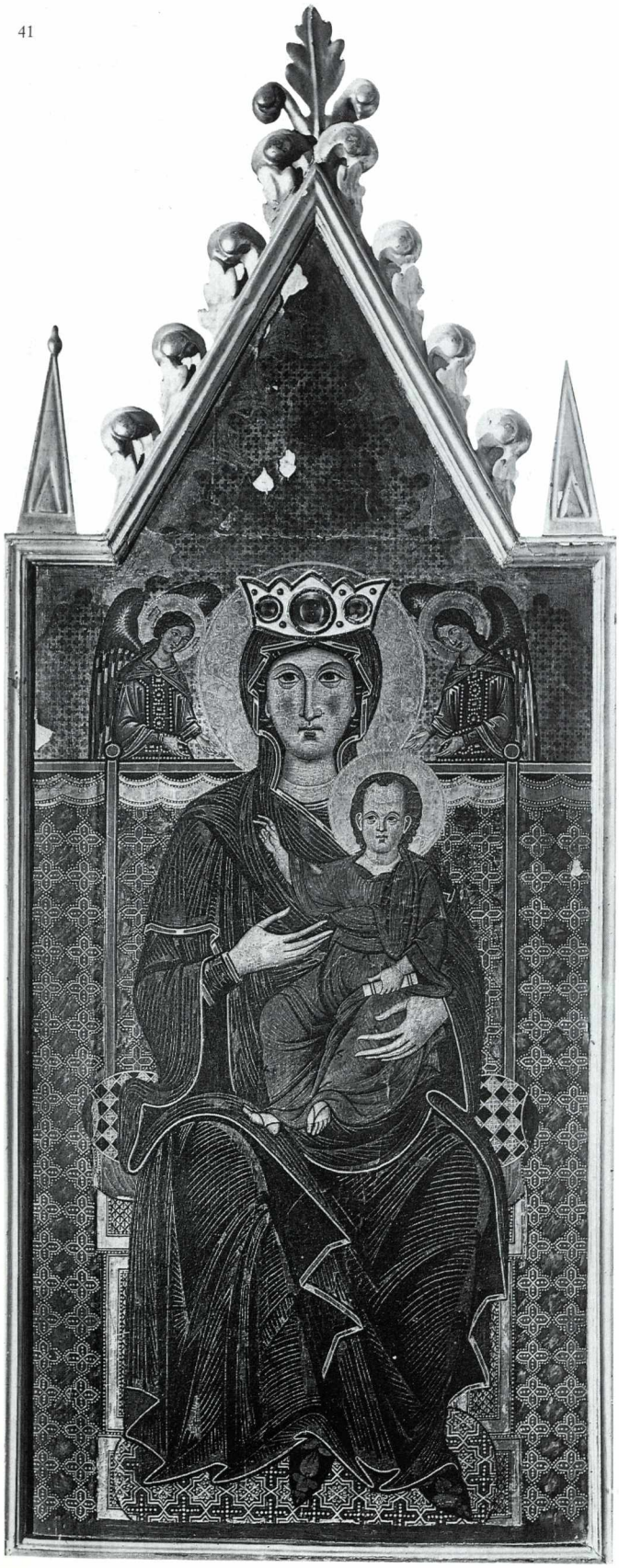


40 b



40 c

41



41 - *Maestro di Bagnano*, sec. XIII, Madonna in trono fra angeli, dipinto su tavola, S. Maria a Bagnano, Firenze. Prima del restauro.

42 - *Maestro di Bagnano*, sec. XIII, Madonna in trono fra angeli, dipinto su tavola, S. Maria a Bagnano. Dopo l'intervento di restauro che ha ripristinato l'originale forma rettangolare rimuovendo la cuspide e la incongrua cornice in stile gotico.

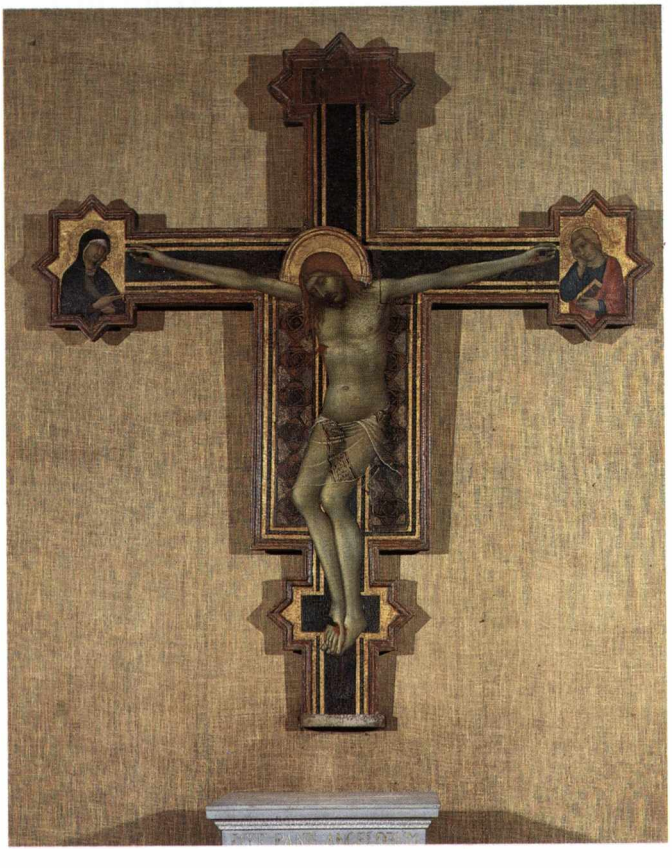
42

43

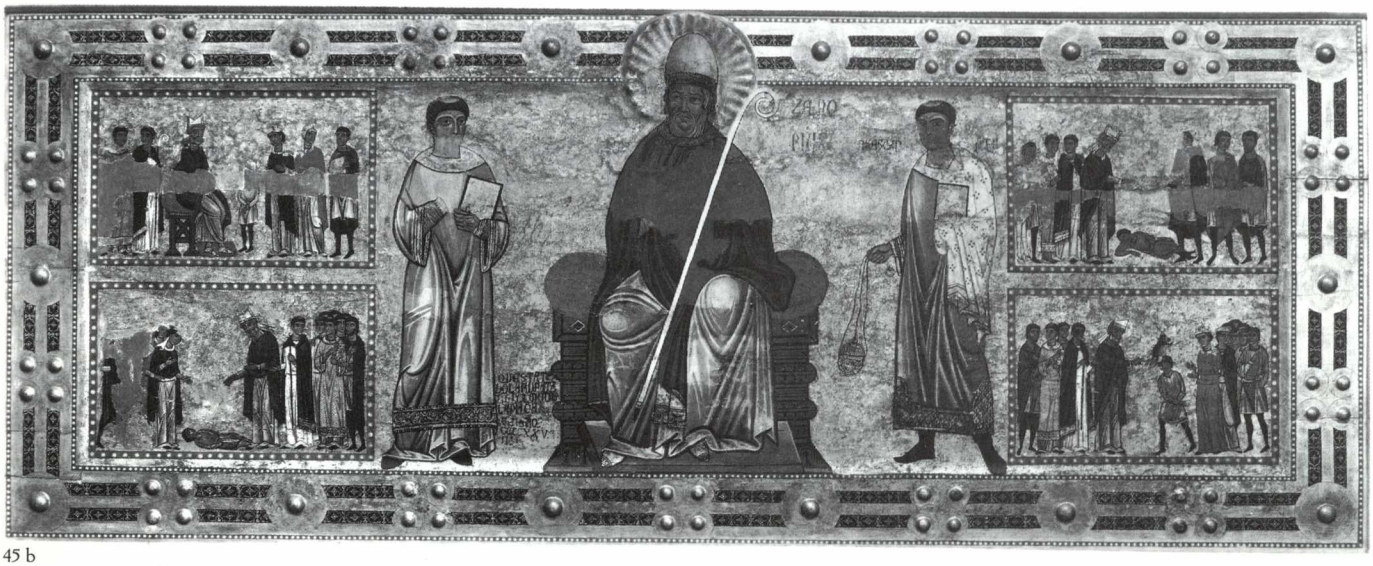
43 - *Ambrogio Lorenzetti*, dat. 1318, Madonna in trono col Bambino, dipinto su tavola, attualmente in deposito agli Uffizi, Firenze.

44 - *Simone Martini*, Croce dipinta, Oratorio della Misericordia, S. Casciano, Firenze. Restauro eseguito da Sokolow negli anni '30.

44

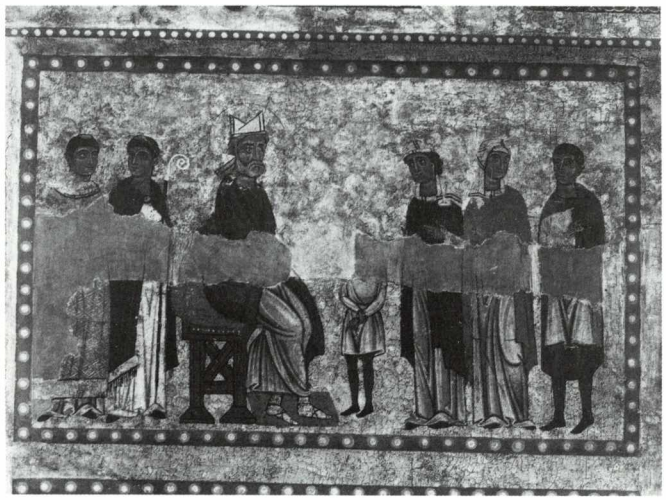


45 a



45 b

46



45 *(a, b) - Maestro del Bigallo,* San Zanobi con storie della sua vita, dipinto su tavola, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Prima e dopo il restauro. L'intervento del Vermehren ha recuperato la partitura e le decorazioni originarie, rimuovendo le ridipinture, senza cancellare però l'aggiornamento quattrocentesco del volto del Santo in trono.

46 - *Maestro del Bigallo,* San Zanobi e storie della sua vita, Museo dell'Opera del Duomo, Firenze (particolare). Si noti la proposta dei "neutri", giocati fra intonazione cromatica e suggerimento grafico appena accennato.

3
Mostre e restauri fra dopoguerra e alluvione

Gli ultimi anni '30 furono anni decisivi per la moderna storia italiana del restauro e credo che mai più in seguito si sia raggiunta, in questo campo, una sintesi altrettanto felice di riflessione teorica e di operatività pratica, di proposta metodologica e di concreto rinnovamento strutturale e amministrativo.
Fra la nuova legge di tutela (la 1089 del 1939) che sottoponeva con chiarezza ogni intervento sul patrimonio culturale di diritto pubblico alle autorizzazioni e al controllo delle Soprintendenze e il lavoro di revisione ed estensione (1938) della "Carta del Restauro" (la normativa teorica e metodica più organica e più avanzata fino a quel momento prodotta nel mondo) prese forma proprio in quegli anni l'Istituto Centrale del Restauro di Roma, di cui il primo direttore fu Cesare Brandi.
L'inaugurazione ufficiale avvenne nel 1941, ma il disegno dell'Istituto, dalla struttura organizzativa agli ambiti di competenza, alle finalità di ricerca e didattiche, è già tutto lucidamente espresso nel discorso che Giulio Carlo Argan (in quel momento funzionario del Ministero e ideologo di punta del Regime per il settore delle Belle Arti) pronunciò nel 1938 al Convegno romano dei Soprintendenti.
A rileggere l'intervento di Argan, pubblicato su "Le Arti", non si può non rimanere ammirati da una concezione del restauro che esalta il momento conoscitivo e "*critico*" dell'intervento senza per questo mortificare né le risorse preziose e spesso geniali della manualità artigiana, né il supporto della analisi scientifica, e che immagina un Istituto Centrale insieme operativo e di ricerca, punto di riferimento metodologico e ufficio di consulenza e di controllo per l'operatività nazionale oltre che scuola di formazione e di aggiornamento per gli addetti al settore.
Occorre riconoscere, quasi 50 anni dopo, che il progetto Argan, pur realizzato nella forma, ha avuto tuttavia una attuazione quanto meno insufficiente e che l'Istituto Centrale del Restauro non è riuscito a raggiungere se non in parte gli obbiettivi che i suoi fondatori si erano posti, almeno per quanto riguarda la unificazione dei metodi e il controllo della formazione professionale su tutto il territorio nazionale. Vedremo che nella mancata realizzazione delle potenzialità dell'Istituto qualche responsabilità, e non piccola, andrà riconosciuta a una certa politica autonoma se non proprio antagonistica portata avanti dal laboratorio fiorentino. Ma questo è un discorso per ora prematuro.
Alla vigilia della guerra la fondazione dell'Istituto Centrale sembrava dovesse coronare nel modo migliore un'epoca di ricerca e di lavoro importante e fruttuosa, creando i presupposti amministrativi e tecnico-scientifici per un rinnovamento generale della cultura e della prassi del restauro. Così che il Longhi poteva concludere l'articolo pur critico del 1940 con la "*ferma speranza che l'unificazione dei procedimenti di restauro, propugnata dal Ministro Bottai e prossima a trovare energica applicazione nel nuovo Istituto di Roma venga a sanare ogni stortura o incertezza metodica in un settore di tanto impegno e di così grande responsabilità*" [1].
La guerra venne dunque ad interrompere un momento particolarmente importante per la vicenda del restauro in Italia, proprio quando le esperienze maturate nei laboratori di Soprintendenza – e a Firenze con più ricchezza e varietà che altrove – aspettavano di essere filtrate e unificate dalla struttura tecnico-scientifica centrale che Argan aveva così bene progettato e di cui Longhi avvertiva l'irrinunciabile funzione. Purtroppo, fra il 1941 e il '45, in mezzo a bombardamenti, occupazioni militari, distruzioni e razzie, i soprintendenti italiani ebbero ben altro da curare che non le questioni teoriche e pratiche del restauro. Specie a Firenze e in Toscana dove il problema più assillante fu costituito prima dal ricovero in ridotti antiaerei sicuri dell'immenso patrimonio museale mobile e poi, con l'occupazione tedesca e il passaggio del fronte, dalla difesa di quel patrimonio dal trasferimento forzoso o dalla pura e semplice rapina "*manu militari*".
Come gli uffici della tutela, a Firenze e in Toscana, abbiano fronteggiato l'emergenza bellica, in particolare durante l'occupazione nazista, è noto e la vicenda rappresenta nel suo complesso una

pagina non secondaria nella storia della Resistenza. Il comportamento esemplare di Giovanni Poggi, il Soprintendente di Firenze che seppe tener testa ai tedeschi anche nei giorni tragici della distruzione dei ponti sull'Arno e del passaggio del fronte, così come l'azione svolta da Rodolfo Siviero, in intesa con le forze partigiane, per prevenire, ritardare e in seguito, almeno in gran parte, recuperare le razzie d'opere d'arte compiute dal comando germanico e culminate con la deportazione nel territorio del Reich del nucleo più prezioso dei quadri degli Uffizi, costituiscono gli episodi più noti di quel periodo [2]. Un periodo al quale ha reso opportuna testimonianza la recente mostra delle opere d'arte trafugate dai nazisti, recuperate dopo la fine della guerra ed ora ospitate stabilmente in Palazzo Vecchio [3].

Tutto questo esula però dall'argomento di questo saggio, lo tocca da vicino invece per quanto riguarda il ruolo prezioso anche se oscuro svolto in quegli anni drammatici dal laboratorio di restauro della Soprintendenza.

La protezione in loco delle opere d'arte, il trasferimento delle collezioni museali nei luoghi più sicuri del territorio, gli innumerevoli interventi protettivi e preventivi che un'evacuazione così delicata e massiccia richiedeva, si avvalsero della consulenza e della pratica operatività del Laboratorio di restauro. Si pensi che allo scoppio del conflitto in appena due settimane, dal 13 al 28 giugno 1940, la Soprintedenza fiorentina riuscì a trasferire nella villa di Poggio a Caiano il nucleo più importante degli Uffizi: ben 550 dipinti e 11 celebri sculture, fra le quali la Venere de' Medici [4]. E che, nel periodo successivo, venne organizzato, per l'immagazzinamento e la protezione delle opere d'arte della città e del territorio, un eccellente sistema di ricoveri periferici ubicati nei complessi monumentali più sicuri e decentrati; nel castello di Poppi, in quello di Montegufoni, nella villa Salviati presso Fiesole, a Poppiano, a Montagnana etc. [5].

Dopo la guerra, la ricostruzione. Firenze e la Toscana erano state duramente segnate prima dai bombardamenti alleati e poi, nell'estate del '44, dal passaggio del fronte. I ponti sull'Arno fatti saltare dalle truppe tedesche in ritirata e gli affreschi del Camposanto di Pisa arsi e massacrati dagli spezzoni incendiari, possono essere assunti ad emblema della furia bellica nei suoi aspetti più stolidi e barbarici. "Florentine Art under Fire" il libro dello storico d'arte ed allora tenente Frederick Hartt, benemerito ufficiale dell'Armata Americana che ebbe l'incarico, a liberazione appena avvenuta, di provvedere al salvataggio dei monumenti e delle opere colpite o in immediato pericolo, costituisce in questo senso un documento insostituibile [6]. Sia per la parte descrittiva (la documentazione impressionante delle distruzioni) sia per quella che illustra le operazioni di primo intervento condotte con ammirevole tempestività ed eccezionale efficacia di procedure amministrative. La "Jeep" del tenente Hartt lanciata sulle strade del Casentino o del Valdarno a ispezionare e a fotografare, mentre ancora si combatteva sulla linea gotica, è entrata ormai nella leggenda. Ma l'importanza di quei sopralluoghi immediati e rischiosi in chiese sinistrate e in paesi evacuati, fra bombe inesplose e mine in agguato, quasi sempre in compagnia di qualche ispettore o restauratore di Soprintendenza, non sarà mai abbastanza sottolineata. Dobbiamo a quei sopralluoghi e ai primi interventi di protezione e di salvaguardia decisi sul posto ed immediatamente realizzati, almeno quanto dobbiamo al successivo ed ovviamente più lungo lavoro di restauro del patrimonio monumentale e storico artistico di Firenze e della Toscana colpito dalla guerra.

Il funzionario che più di frequente accompagnava il tenente Hartt nei suoi avventurosi sopralluoghi era Ugo Procacci, primo direttore del laboratorio della Soprintendenza. Non sorprenderà quindi trovarlo in piena attività di servizio nella Firenze del primissimo dopoguerra a riorganizzare le strutture dissestate e il personale disperso del "*suo*" laboratorio. Sorprende di più invece che Ugo Procacci sia riuscito ad organizzare fra il 1946 e il 1947 una mostra di restauro (o per meglio dire due mostre inaugurate l'una dopo l'altra, poi di fatto coesistenti in un'unica grande esposizione) che per le dimensioni, per la vastità dell'impegno organizzativo, per l'importanza delle opere esposte e la qualità degli interventi, fu la dimostrazione più tangibile delle formidabili e quasi "*miracolose*" capacità di recupero che, anche in questo settore, stava dimostrando l'Italia del dopoguerra [7].

Non mancò di riconoscerlo, con molto "*fair play*", l'inglese "Burlington Magazine", la più autorevole rivista scientifica del paese fino a ieri nemico.

Nel marzo del 1947, l'editoriale di quel periodico accennando alla prima delle due esposizioni fiorentine, esprimeva la sua ammirazione per l'attivismo dimostrato dal Ministero della Pubblica Istruzione ad appena cinque mesi dal ripristino della sovranità del governo italiano su tutto il territorio

nazionale complimentandosi, in particolare, per la brillante iniziativa della Soprintendenza fiorentina portata a termine in condizioni di penuria e di disagio facilmente immaginabili [8].

La prima delle due esposizioni – entrambe allestite nei locali del Museo dell'Accademia – fu inaugurata nell'ottobre del 1946 e si intitolava "Mostra di opere restaurate", la seconda apriva i battenti nel maggio 1947 ed era dedicata alle "Opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e opere d'arte restaurate".

Coesistenti nello stesso edificio (al pianterreno dell'Accademia la mostra dei restauri, al primo piano quella delle opere trasportate) esse costituivano di fatto, come si è detto, un'unica grande mostra d'arte antica in grado di offrire al visitatore sia il sollievo di veder riemergere incolumi dai rifugi approntati durante la guerra alcuni dei massimi capolavori artistici del territorio (dalla Madonna di Ambrogio Lorenzetti di Vico d'Abate, all'Annunciazione dell'Angelico di Montecarlo, ai Rossellino e ai Lorenzo Monaco del Museo di Empoli), sia il piacere di ammirare una serie di restauri quasi sempre eccellenti. Soprattutto importante fu la mostra del 1946. Lo smilzo cataloghino stampato per l'occasione, superando le difficoltà delle tipografie sinistrate e della carta razionata, è preceduto da una introduzione onestamente didattica del Procacci, nella quale emergono i criteri fondamentali che avevano ispirato l'attività del laboratorio fiorentino negli anni '30: l'attenzione alla pulitura in particolare.

Seguono poi le schede delle opere con brevi indicazioni degli interventi. La mostra aveva, come si è detto, un carattere dichiaratamente didattico e i pezzi esposti erano presentati in modo tale da illustrare le problematiche fondamentali del restauro, soprattutto pittorico.

La tecnica del "trasporto" di un dipinto su tavola – nelle due varianti della conservazione del puro colore e del colore con imprimitura e tela – era esemplificata da opere trattate verso la metà degli anni '30 e già note negli ambienti specialistici: come il trittico di Nardo di Cione in S. Croce. Non mancava però la presentazione di quella che fu senza dubbio l'operazione di trasporto più delicata del primo dopoguerra. L'intervento cioé sui due trittici del Beato Angelico e del Sassetta in S. Domenico di Cortona; dipinti su tavola che, intrisi di umidità e murati dal parroco nella cella campanaria durante il passaggio del fronte, erano letteralmente marciti subendo la decoesione totale e irreversibile della preparazione, così da costringere al trasferimento del colore su nuovo supporto. L'operazione, quanto mai lunga e laboriosa, poté dirsi conclusa solo verso la metà degli anni '50, quando venne dettagliatamente descritta da Umberto Baldini, diventando in seguito un modello da manuale e creando i presupposti teorici e le basi tecnico professionali di quella che è ancora oggi giustamente considerata una specializzazione tipica della scuola fiorentina [9]. Ma già la mostra del '46 presentava al nr. 8 del catalogo il trittico del Beato Angelico spogliato del legno, della tela e dell'imprimitura e presentato da tergo, ridotto alla sola pelle del colore. Una visione sicuramente impressionante per i visitatori di allora, certo meno smaliziati di noi sui prodigi tecnologici del restauro e, comunque, una "*performance*" straordinaria se si pensa che fu eseguita in tempi e in condizioni di assoluta emergenza, nella mancanza di materiali e di strumenti allora impossibili da reperire.

Raramente è sembrato più doveroso il riconoscimento che Ugo Procacci dedicò, nella scheda, ai restauratori che realizzarono l'impresa; fra gli altri Lo Vullo, Vittorio Granchi, Edo Masini. Praticamente tutta la vecchia guardia del laboratorio degli anni '30 con qualche nome nuovo e la sola vistosa assenza di Vermehren, il restauratore cosmopolita che le vicende della guerra non avevano ancora restituito a Firenze, sua amatissima patria elettiva.

Altri interventi legati ai disastri della guerra venivano presentati in mostra sollecitando, non è difficile immaginarlo, l'emozione e il sollievo dei visitatori. Come non rallegrarsi, per esempio, di fronte ai due affreschi empolesi di Masolino (la "Vergine con il Bambino e due angeli" già in S. Stefano e il celebre "Compianto sul Cristo morto" della Collegiata) che erano stati appena rimossi, e con felici risultati, dalle loro chiese in rovina?

Empoli era stata una delle città toscane più duramente provate dalla guerra e in quell'ottobre del '46 i monumenti che ospitavano gli affreschi di Masolino erano ancora, in gran parte, cumuli di macerie. Vedere che quei due affreschi, documenti preziosissimi del primo rinascimento toscano, si erano salvati da tanto disastro e che anzi il provvido trasporto di Amedeo Benini (con la conservazione di tutto il muro nel caso della "Madonna fra angeli", del solo intonaco nel caso del "Compianto") era lì a garantirne la buona salute e la sopravvivenza per un tempo indefinito, avrà avuto per molti un significato poco meno che miracoloso.

Allo stesso modo non è difficile immaginare il sentimento di emozione mista a gratitudine che il visitatore toscano, specie se pratese, avrà provato di fronte al popolarissimo tabernacolo di Filippino Lippi detto "*del Mercatale*" il quale, sbriciolato dalle bombe, appariva ora strappato e ricomposto al nr. 20 del catalogo. Quest'opera, oggi conservata nel Museo Civico di Prato, merita un cenno particolare perché si trattò di un intervento fra i più delicati di quegli anni e perché in quell'occasione emerse, ad un livello di qualità in seguito difficilmente eguagliato, il talento di Leonetto Tintori: restauratore libero professionista, destinato ad avere un ruolo di primo piano nella Firenze degli anni '50 e '60. Il tabernacolo di Filippino Lippi, datato 1498, si trovava in origine esposto al pubblico in Piazza Mercatale di Prato accanto a quella che era stata la casa del pittore. Il terribile bombardamento del 7 marzo 1944 distrusse l'edificio che lo sosteneva frantumando l'affresco, il quale si salvò dalla polverizzazione completa solo perché schermato, sul davanti, da un muro in mattoni. I frammenti, raccolti quando ancora incombeva il pericolo dell'incursione aerea, furono in seguito ricomposti come in un grande amorosissimo "*puzzle*". Il lavoro di strappo, di ricomposizione e poi di raccordo cromatico fu, comprensibilmente, assai lungo e non poté dirsi concluso se non alla metà degli anni '50, ma già nel 1946 il Tabernacolo del Mercatale poteva essere presentato nella sua recuperata interezza. Dove il merito di Tintori sta proprio nell'aver saputo ritrovare l'unità dell'immagine senza occultare o dissumulare lo stato brutalmente vulnerato dell'opera, ma senza neppure esaltarne, per uno spirito di malinteso purismo filologico, la condizione frammentaria. Piuttosto, grazie al trattamento equilibrato delle suture, modulando con sensibilità insieme raffinata e dimessa i pur necessari raccordi cromatici, il restauratore è riuscito ad esaltare le parti originali, così che sono quelle ora a guidare l'occhio del riguardante. Il quale, dalla percezione obbiettiva ma non traumatica delle lacerazioni e dei guasti, ha come un senso aggiuntivo di affetto e quasi di "*pietas*" per questa Madonna tenera e bellissima sulla quale è passato l'erpice della guerra segnandola, certo, ma non sfigurandola.

Con l'intervento sul Tabernacolo di Mercatale, la scuola fiorentina si collocava ad un livello assai alto nel settore difficilissimo e in quegli anni in tutta Europa drammaticamente attuale, del restauro delle opere d'arte ridotte a condizione frammentaria dagli eventi bellici.

Gli operatori dell'Istituto Centrale di Roma non riusciranno a fare meglio nella pur apprezzabilissima ricomposizione degli affreschi della cappella Mazzatosta in S. Maria della Verità a Viterbo [10].

Nella pulitura dei dipinti su tavola – un settore dominato dalla personalità di Gaetano Lo Vullo – la mostra del 1946 presentava una serie di importantissime esemplificazioni. La pulitura di rinvenimento o di ripristino, tesa cioé a recuperare l'originale sotto strati sovrapposti di ridipinture più tarde, aveva la sua dimostrazione perfetta nella "Madonna in trono col Bambino" attribuita al "Maestro della Maddalena", dei depositi delle Gallerie. Presentata a pulitura appena iniziata (sufficiente tuttavia a mettere in luce in una coesistenza quasi surreale gli aggiornamenti successivi che il gusto e la devozione avevano depositato sulla pelle smaltata della prima redazione dugentesca) la tavola dava un'idea quanto mai efficace degli spessori materici e degli strati storici che, al pari dello scavo archeologico, il restauro di ripristino o di rinvenimento è chiamato a rimuovere. Non c'è da stupirsi se questa singolare "*Madonna dei restauri*" ha finito col diventare in anni più recenti, l'emblema del laboratorio fiorentino figurando persino sul manifesto della grande mostra del 1972 "Firenze restaura".

Un emblema, occorre dire, a doppia valenza, perché se da una parte documentava benissimo l'indubbia abilità degli operatori fiorentini nelle operazioni di recupero anche più sofisticate e difficili, rappresentava ancora meglio, dall'altra, quella tenace vocazione medievista e quella tendenza a privilegiare il livello più antico dell'opera d'arte a danno delle stratificazioni successive che, soprattutto quando applicate al restauro architettonico, hanno portato a non pochi risultati discutibili, specialmente in Toscana.

Certo meno sconcertante ed anche più comprensibile doveva apparire il recupero descritto al nr. 23 del catalogo. Un S. Raffaele Arcangelo del Museo di Empoli, modesta opera di cultura arcaizzante e di gusto popolaresco, attribuibile al seguace di Bicci di Lorenzo noto come "Maestro di Signa", affiorato in ottime condizioni conservative sotto il Santo Vescovo che, per ragioni di aggiornamento iconografico, gli era stato dipinto sopra nel tardo XVI secolo.

Il meglio della mostra di restauri del 1946 emergeva però nelle puliture diremo così "tradizionali", quelle che non scoprono nulla di clamorosamente

nuovo, che spesso passano inosservate all'occhio del pubblico non specialista e che tuttavia hanno, più di qualsiasi altro intervento restaurativo, la facoltà terribile di uccidere un'opera d'arte. Come aveva benissimo inteso il Longhi il quale, con una immagine impareggiabile, evocò una volta per tutte il "*terribile istante climaterico*" nel quale il dipinto, offeso da un reagente improprio. "*...muta faccia e impallidisce come tramortito da un dolore troppo acuto*" [11].

Credo che alla coscienza professionale di Gaetano Lo Vullo fosse ben presente, almeno come scenario infausto sempre possibile, l'evento drammatico descritto da Roberto Longhi, ma se i suoi interventi di pulitura toccarono risultati giudicati esemplari nella moderna storia del restauro, non è sufficiente chiamare in causa la prudenza, l'impiego sistematico del microscopio, la straordinaria abilità manuale nell'uso del bisturi, una perfetta conoscenza sia delle tecniche pittoriche antiche che dei reagenti chimici moderni. Come succede nei grandi maestri della chirurgia, in Lo Vullo le possibilità della scienza e della tecnica venivano affinate e come sublimate da un istinto quasi sempre infallibile che lo portava ad adeguare il livello e i modi dell'intervento alle esigenze uniche e irripetibili di ciascuna opera. Le sue puliture erano in realtà sottili atti critici che implicavano una comprensione profonda del dipinto; non dissimile, anche se realizzata con strumenti e per obbiettivi diversi, dal giudizio critico dello storico d'arte. Ecco perché l'accostamento fra un grande storico d'arte come Roberto Longhi e un grande restauratore come Gaetano Lo Vullo, attivi all'incirca negli stessi anni e sovente sulle stesse opere, non deve sembrare troppo stravagante.

Fra le puliture di Lo Vullo all'anno 1946 e in mezzo alle molte che potrebbero essere citate (il Cristo Deposto, datato 1310, del Museo Civico di Pistoia, la parte destra del dossale duecentesco di Vicolabate con le Storie di S. Michele Arcangelo) mi limiterò a ricordare l'intervento sulle parti superstiti del trittico di Bicci di Lorenzo dipinto circa il 1423 per la Collegiata di Empoli e tuttora conservato nel Museo di quella città. Non perché l'intervento abbia comportato difficoltà tecniche particolari (almeno non ce n'é testimonianza nella scheda di catalogo) ma perché la pulitura non ha fatto niente altro che svelare con una immediatezza tanto più affascinante in quanto apparentemente senza studio, perfettamente fusa, nitida e sommessa al tempo stesso, il punto di stile che caratterizza, in questo momento della sua vita, Bicci di Lorenzo. Pittore di solito considerato mediocre, e spesso arcaizzante e ripetitivo. In quest'opera invece, certo suggestionato da Gentile da Fabriano e da Lorenzo Monaco se non anche da Masolino e dal giovanissimo Masaccio, capace di "*exploits*" cromatici sorprendenti e di preziose raffinatezze "internazionali"; nelle ombreggiature delicate, nella meravigliosa e già angelichiana tonalità lapislazzulo del manto della Vergine, nelle rosse lacche fiammanti, negli ori e nei bianchi avorio dei santi laterali.

La mostra del 1947, inaugurata come si è detto pochi mesi dopo negli stessi locali dell'Accademia, era dedicata alle opere d'arte "trasportate a Firenze durante la guerra" ed ora, ad emergenza finita, tirate fuori dai depositi e restituite all'ammirazione del pubblico. Si trattava per la massima parte di pezzi provenienti dalle chiese e dai musei di provincia. Quasi sempre capolavori assoluti, spesso pagine irrinunciabili del manuale anche più sommario di Storia dell'Arte (basti citare l'Annunciazione di Bernardo Rossellino di Empoli, la predella di Quarrata di Paolo Uccello, il Masolino di S. Giuliano a Settimo pulito da Augusto Vermehren circa l'anno 1935) e in genere presentati dopo il restauro o con il restauro in corso. Così che, di fatto, la mostra del 1947 veniva ad essere l'opportuna integrazione della prima. Tutte e due insieme facevano la più grande mostra di restauri che si fosse mai vista a Firenze. Fra gli interventi legati alle vicende belliche si distinguevano lo strappo eseguito da Tintori dell'affresco di Bartolomeo della Gatta sopravvissuto alla distruzione della chiesa aretina di S. Bernardo (cat. nr. 63), il trasporto del colore nel Sassetta di Cortona presentato al pari del suo compagno di sventura, il Beato Angelico della stessa chiesa, a lavoro appena iniziato (cat. nr. 67). Ma l'occasione della restituzione al pubblico di opere da molto tempo nascoste, permetteva anche di dar conto di restauri nuovi oppure vecchi di qualche anno; tutti, comunque, usciti dal laboratorio fiorentino. Emergevano alcune puliture di grande qualità: i laterali di scuola pistoiese, attribuibili al rustico eccentrico noto come "Maestro del 1336" del Museo della Collegiata di Empoli, puliti da Vittorio Granchi nel 1941 e, dello stesso museo, la bellissima scultura lignea del S. Stefano (nr. 61) opera di Francesco di Valdambrino nei primissimi anni del '400, che Averardo Lumini aveva amorosamente liberato da strati di gesso e di ridipinture alcuni anni prima. Superando, in

questa occasione, i risultati ottenuti, all'incirca nello stesso periodo, nella pulitura del S. Girolamo ligneo attribuito a Donatello del Museo Civico di Faenza [12].
E poi il livello eccezionale delle puliture condotte direttamente da Lo Vullo. Basterà citare l'Annunciazione di Francesco Botticini del Museo di Empoli (nr. 39) opera alla quale la scheda di catalogo riconosceva, al di sotto dello sporco, condizioni conservative ottime. Condizioni di luminosità e di smagliante intattezza che Lo Vullo ha saputo recuperare e valorizzare con sottile intelligenza critica, modulando sapientemente la rimozione dello sporco fino e non oltre lo stato impercettibile che lo divide dallo smalto di colore e quindi evitando di far emergere quella "*iattanza della materia*" (Brandi) che in un piccolo maestro come Francesco Botticini, avrebbe finito, probabilmente, con l'offuscare la comprensione di originali anche se minori valori espressivi.
Di notevole interesse apparivano inoltre alcuni tentativi di restauro pittorico integrativo condotto, come prescriveva la Carta del restauro, con tecniche riconoscibili. Se ne vedeva uno dei primi esempi nel trittico di Lorenzo di Bicci del Museo di Empoli, ora ricomposto con opportune integrazioni in legno a vista che ne restituiscono la struttura e la volumetria. Vittorio Granchi che lo restaurò intorno al 1941 aveva provveduto a ricostruire a tratteggio incrociato il volto della Vergine, quasi completamente perduto, e l'intervento dichiara ancora oggi sia la buona qualità esecutiva che la giustezza critica di quella decisione.
Non diversamente aveva operato Sokolow circa il 1937 (e anche di questo intervento c'era testimonianza al nr. 52 del catalogo) ricostruendo a tratteggio incrociato uno dei quattro tondi con Evangelisti, opera di Pontormo e di Bronzino, che erano inseriti nei pennacchi della cappella Capponi in S. Felicita a far da cornice alla celebre Deposizione. In particolare, il tondo con l'Evangelista Matteo era apparso fino dal primo esame rovinatissimo e quasi integralmente ridipinto nel '600. Si poteva scegliere di demolire la ridipintura recuperando il poco che rimaneva del Pontormo originale oppure, in alternativa, di consolidare e pulire l'esistente e cioé il restauro-rifacimento del XVII secolo. L'una o l'altra operazione sarebbe stata di per sé legittima ma entrambe, con l'inevitabile difformità o di immagine o di colore, avrebbero inserito una presenza in qualche misura lesiva della armoniosa completezza della cappella Capponi. Si decise perciò di recuperare al meglio i frammenti superstiti del Pontormo e di ridipingere a tratteggio incrociato l'immagine dell'Evangelista, confidando nella sostanziale fedeltà del restauratore seicentesco all'originale perduto e giocando, dove neppure questo riferimento poteva soccorrere, con neutri opportunamente intonati.
A parte ogni altra considerazione sui modi, oggi certo superati, della integrazione pittorica, resta apprezzabile ed è una caratteristica importante della tradizione fiorentina alméno in questi anni, il desiderio di salvaguardare per quanto possibile, anche con soluzioni artigianali complesse e persino arrischiate, l'unità d'immagine, l'armonia e la coerenza visuale degli ambienti, l'interezza anche fisica delle strutture e degli apparati: altari, polittici, edicole come quelle di Luca della Robbia in S. Maria dell'Impruneta, frantumate dalla guerra e integrate e ricomposte dai tecnici dell'Opificio delle Pietre Dure [13].
Le mostre fiorentine del primissimo dopoguerra ebbero, lo abbiamo visto, un largo e positivo riscontro anche fuori d'Italia. L'annata 1947 del "Burlington Magazine" ospitò in due puntate due interventi di Procacci che sono una esemplificazione efficace dei più importanti restauri in corso, insistendo in particolare sulla documentazione "*during cleaning*" della S. Anna Metterza di Masaccio agli Uffizi, esposta all'Accademia [14]. Anche il soprintendente Moschini dava conto di quanto si stava facendo, a guerra appena finita, a Venezia: le esposizioni importantissime del 1945 e 1946 e una fitta campagna di interventi dominata da Mauro Pellicioli, l'ultimo esponente e il più grande di quel restauro intonato o "*di gusto*" che nel recupero del Carpaccio di S. Giorgio agli Schiavoni stava offrendo risultati affascinanti [15]. Nel panorama italiano di questi anni è Firenze però a fare la parte del leone, e non solo nel settore del restauro pittorico. Il "Burlington" del 1947 pubblicava anche un articolo di Filippo Rossi sulle porte del Battistero fiorentino restituite allo splendore della doratura originaria e si trattava, certo, di una notizia di clamorosa rilevanza internazionale [16].
Giovanni Poggi pubblicando sul "Bollettino d'Arte" del 1948 un dotto saggio sulle vicende storiche delle porte, forniva anche la documentazione del loro ultimo restauro inaugurato il 24 giugno di quell'anno, festa di S. Giovanni, ed eseguito in tempi rapidi da Bruno Bearzi, restauratore di bronzi e di metalli autore, proprio in quegli anni,

dell'intervento sul S. Ludovico di Donatello e destinato ad occupare, nella sua specialità, un ruolo da protagonista [17]. La pulitura delle porte venne effettuata con il supporto di una commissione di altissimo livello formata fra gli altri dal Longhi e dal Salmi e con la consulenza scientifica dell'Istituto Centrale del Restauro, che fornì nel 1946 una relazione firmata da Pietro Toesca e da Cesare Brandi. Sorprende non poco l'impiego della soda caustica utilizzata nell'occasione dal Bearzi per dissolvere la spessa e scura camicia di polvere, olii, carbonato e solfuro di rame che copriva uniformemente le superfici dorate mentre convincono di più le proposte, mai attuate, di una manutenzione periodica a base di lavaggi di acqua pura; pratica peraltro documentata fin dal '400. La vicenda successiva è nota. In assenza di provvedimenti manutentivi e con una situazione di inquinamento atmosferico sempre più grave, l'accumulo di particellato atmosferico spesso chimicamente attivo e i processi corrosivi del rame lentamente ma inesorabilmente distruttivi della patina d'oro, hanno riportato le porte del Battistero allo stato di sporco scuro e oleoso che avevano prima del restauro del 1946-48 [18].

Comunque nel 1948 e ancora per qualche anno i fiorentini e i primi turisti del dopoguerra, ebbero la singolare fortuna di vedere le porte del S. Giovanni splendere del loro fulgido oro ritrovato, quasi un ottimistico auspicio per la ricostruzione postbellica in atto, oltre che una ulteriore dimostrazione, e in questo caso davvero emblematica, delle "*miracolose*" possibilità del restauro fiorentino.

Altro evento importante del primissimo dopoguerra, anche se tocca solo indirettamente la storia del laboratorio, è senz'altro rappresentato dalla conclusione della tormentata vicenda degli affreschi del Camposanto di Pisa. Il celebre ciclo pittorico – da sempre in cattive condizioni di salute ed anzi oggetto in varie occasioni di interventi importanti e di studi scientifici anche impegnativi – era uscito massacrato dal terribile bombardamento del 1944. Dopo una serie di tentativi di consolidamento in loco inutili, se non addirittura dannosi, nel 1947 la commissione ministeriale formata, fra gli altri, dal Toesca, da Longhi e da Brandi, fu costretta ad autorizzare, responsabilmente, lo strappo [19].

Tre anni dopo sul "Bollettino d'Arte", Piero Sampaolesi già attivo nel laboratorio fiorentino e all'epoca Soprintendente di Pisa, dava notizia della esposizione, nel Museo di S. Matteo, dell'affresco strappato di Buffalmacco con il Trionfo della Morte. Alla data dell'articolo, circa 1113 metri quadrati di affresco erano stati rimossi da un gruppo di lavoro che comprendeva Leonetto Tintori, ed altri attendevano di esserlo [20].

Possiamo fare iniziare da questa impresa, tecnicamente impegnativa anche per la mancanza o la scarsità, in anni ancora così vicini alla guerra, di strumenti e di materiali adeguati, l'epoca delle grandi campagne di stacco in Toscana. La rimozione degli affreschi del Camposanto era, nel caso, opportuna anzi necessaria. Lo saranno meno, in anni più vicini a noi, altri interventi analoghi. Ma di tutto questo avremo occasione di parlare a lungo e in dettaglio a suo luogo. Per ora basti sottolineare come il professionismo degli "*estrattisti*" toscani, negli anni a venire destinato ad essere impiegato probabilmente in eccesso, realizzi a Pisa la prima "*performance*" del dopoguerra. L'articolo di Sampaolesi si chiudeva con una nota polemica nei confronti dell'Istituto Centrale del Restauro che aveva sconsigliato, per supportare gli affreschi strappati, l'uso del cemento o della fibra-cemento (Eternit). La perplessità dei tecnici romani per i supporti scelti da Sampaolesi era, nel caso, ragionevolmente fondata e si sosteneva su motivazioni scientifiche serie [21] ma, al di là della questione di merito e a parte gli aspetti più personali ed effimeri della polemica, dispiace di più, perché gravido di conseguenze negative per il futuro, dover constatare le difficoltà di collaborazione fra l'Istituto Centrale e l'ambiente del restauro fiorentino e toscano.

Come era accaduto al tempo di Secco Suardo, in un contesto storico indubbiamente diverso ma per ragioni almeno in parte simili, cominciano ad affermarsi a Firenze e in Toscana e sempre di più prenderanno corpo in seguito, atteggiamenti magari inespressi però ben sostanziali di autosufficienza e, quasi, di orgogliosa autonomia. Con conseguenze certamente negative per il futuro, perché mancherà in parte all'ambiente toscano e soprattutto fiorentino, l'apporto diretto della ricerca teorica e normativa impostata da Cesare Brandi a partire dagli anni '40, così come mancherà, per contro, all'Istituto, il rapporto che avrebbe potuto essere prezioso con la multiforme operatività dei laboratori fiorentini. Di fatto i due massimi centri del restauro italiano finiranno col procedere separatamente, lungo linee parallele che sembrano ignorarsi anche quando propongono iniziative simili, con qualche scintillante e indiretta frizione polemica,

come in occasione della disputa che, a proposito della pulitura dei Piero della Francesca di Urbino, contrappose all'inizio degli anni '50 il "*fiorentino*" Longhi al "*romano*" Brandi [22]. Come norma "*politica*" e regola non scritta dei rapporti anche burocratici, finirà con il prevalere una specie di "*gentlemen's agreement*" fondato sulla reciproca autonomia e sulla pratica non ingerenza dell'Istituto Centrale nelle questioni fiorentine.
Il risultato sarà quello che poi abbiamo conosciuto negli anni recenti. Dalla parte dell'Istituto lo sviluppo di raffinate ricerche scientifiche, le puntualizzazioni normative puntigliose e preziose, la graduale marcia di avvicinamento ai grandi temi della manutenzione e del restauro preventivo, ma anche la scarsa e comunque inadeguata incidenza sulla prassi restaurativa italiana e sulla politica culturale delle soprintendenze; dalla parte delle strutture fiorentine una tradizione artigiana straordinaria, una qualità operativa quasi sempre ammirevole, eccellenti proposte di metodo, insieme ai rischi di un attivismo talora troppo svincolato dai pur necessari momenti di riflessione e di verifica. E fra i due poli essenziali del restauro italiano – che dal confronto dialettico e dal coordinamento delle loro specifiche vocazioni, avrebbero avuto tutto da guadagnare – quasi nessun contatto.
All'inizio degli anni '50 il fenomeno è appena all'inizio e le occasioni di collaborazione non sono del tutto precluse, anche a motivo dell'antica stima e della personale amicizia che legano Ugo Procacci a Cesare Brandi (è significativo, per esempio, che quest'ultimo abbia chiamato all'Istituto per un corso di lezioni il "*fiorentino*" Vermehren) ma la linea di tendenza è tuttavia quella prima indicata.
Una consuetudine che in questi anni accomuna il laboratorio fiorentino all'Istituto Centrale e che contribuì in misura determinante a diffondere in Italia e all'estero l'idea se non della competizione fra i due massimi centri operativi italiani, certo almeno quella della loro pari importanza e reciproca autonomia, è rappresentata dalle mostre periodiche di restauro.
Infatti l'Istituto Centrale, con cadenza annuale o biennale, propone selezioni qualificate della sua attività istituzionale mentre il laboratorio fiorentino espone, con analoga frequenza, i risultati del suo lavoro [23].
A Firenze nel 1953 e nel 1955 si presentarono due mostre di opere d'arte restaurate e, in mezzo, nel 1954, la mostra dei "Quattro Maestri". Anche quest'ultima era da considerare una mostra di restauri in quanto presentava interventi importanti su una serie di opere capitali della storia artistica italiana. La piccola mostra del 1953 aveva il suo "*clou*" nella presentazione del trasporto, condotto impeccabilmente dal Tintori, di due tempere duecentesche sovrapposte nel Museo Bandini di Fiesole. L'episodio è ben noto e viene spesso citato come un classico nella tecnica del trasporto sia per i modi dell'intervento (i vapori caldi di piridina che arrivano a sciogliere la pellicola di vernice intermessa fra gli strati sovrapposti di pittura, così da consentire lo stacco dell'una dall'altra), sia perché documenta bene la vocazione al restauro di rinvenimento tipico della tradizione fiorentina. In questo caso il risultato appariva clamoroso, oltre che affascinante. Da un mediocre crocifisso su tavola di impianto iconografico arcaico ma di fattura relativamente recente, per di più inserito in un assemblaggio incongruo che allineava ai lati del Cristo due Santi di Lorenzo di Bicci, si riuscirono ad ottenere, una dopo l'altra, due versioni simili ma non uguali della stessa immagine, databili entrambe al XIII secolo anche se separate da qualche decennio [24].
Un tipico esempio quindi, del ripetuto aggiornamento stilistico di una immagine di culto verificatosi a breve distanza di tempo, come non di rado accadeva (e se ne conoscono esempi illustri) nel '200, epoca di veloci mutazioni culturali. Inoltre i laterali trecenteschi con immagini di santi, una volta rimossi dalla loro collocazione impropria, venivano riconosciuti appartenere ad un complesso smembrato di Bicci di Lorenzo, del quale si conservavano, nei depositi degli Uffizi, altri due elementi. Raffinata perizia tecnica e sottile indagine filologica si univano, in questo caso, in una sintesi di rara efficacia e con risultati così singolari da giustificare la larga notorietà che nella moderna letteratura sul restauro, ha conosciuto questa operazione.
Un risultato di suggestione appena poco inferiore, lo assicurava anche il recupero della tavola di S. Stefano a Montefioralle, opera attribuibile al duecentesco Maestro di Bagnano, come aveva proposto il Garrison qualche anno prima [25]. Anche in questo caso si trattava di una vera e propria scoperta in quanto il dipinto era stato fino a quel momento nascosto da un altare che lasciava visibile soltanto il volto della Vergine e, in più, di una scoperta che le perfette condizioni conservative della pittura originale – sapientemente liberata dallo sporco sedimentato grazie alla pulitura di Leo-

netto Tintori ed Alfio del Serra – rendevano in sommo grado gratificante.
E, ancora, potremmo citare la splendente tavoletta di Argiano, opera di Cenno. di Francesco di Ser Cenni, dipinto fra i più gradevoli di questo rustico estroso seguace della tarda tradizione orcagnesca.
Nel XVII secolo la Madonna di Argiano aveva subito le integrazioni devote e l'aggiornamento stilistico comuni a quasi tutti i dipinti primitivi esposti al culto. In questo caso era stato aggiunto un S. Domenico che riceve il rosario dalle mani della Vergine, secondo una comunissima iconografia pietistica diffusa dalla Controriforma. La pulitura, rimuovendo le aggiunte posteriori restituiva alla tavola la sua originaria cromia, così bene conservata da esibire ancora il durissimo smalto vetrino della antica vernice. Chi volesse rendersi conto della tecnica pittorica trecentesca al punto più alto della sua evoluzione ed anche della ricchezza cromatica e decorativa che caratterizza un dipinto su tavola di quell'epoca, può trovare in questo piccolo capolavoro di Cenno di Ser Cenni, un punto di riferimento davvero esemplare. Non per nulla esso è servito come modello, in anni recenti, agli allievi della scuola di restauro, per lo studio dell'antica tecnica pittorica.
In quegli anni le campagne toscane riservavano ancora emozionanti sorprese e non era impossibile, perlustrando le pievi del Valdarno o della Valdelsa, imbattersi in inediti anche clamorosi. Come capitò a Luciano Berti allorché nella chiesetta rurale di S. Giovenale presso Cascia, nel medio Valdarno fiorentino, ebbe la ventura di imbattersi nell'opera prima di Masaccio, un commovente incunabolo ancora intriso di ricordi trecenteschi ma già genialmente approdato, specie nella figura della Vergine col Bambino, al rinascimentale dominio dello spazio, al controllo di una calma luminosa naturalità [26]. Il trittico di S. Giovanale pubblicato nel 1961, ha concluso il suo "*iter*" restaurativo soltanto nel 1982 quando fu esposto alla mostra "*Metodo e Scienza*" ma il suo ingresso nel circuito degli studi può essere considerato il vertice e la conclusione di un'epoca particolarmente felice della Soprintendenza fiorentina quando gli ispettori Umberto Baldini e Luciano Berti perlustravano il territorio segnalando attribuzioni e ritrovamenti in una rubrica di Bollettino d'Arte [27].
La mostra del '53, come quelle che seguiranno, era anche il frutto di uno scrutinio minuzioso del territorio ripreso con rinnovata lena e giovani forze scientifiche dopo la pausa della guerra. Occorre dire infatti che la mostra del 1953 vede affiorare nomi nuovi destinati ad assumere cospicuo rilievo negli anni a venire. Quello del restauratore Alfio del Serra, per esempio e, soprattutto, quello di Umberto Baldini, all'epoca agli inizi della carriera ma già attivamente inserito nel laboratorio di restauro. La mostra del '53 porta la sua firma e così sarà, per le attività espositive e per gli interventi di restauro più significativi a Firenze e in Toscana nel trentennio successivo.
Nel 1954 la mostra intitolata ai Quattro Maestri (e cioè a Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Andrea del Castagno e Piero della Francesca, con l'aggiunta del patriarca comune Masaccio) fu soprattutto una grande mostra di restauro, certo una delle più importanti del dopoguerra, almeno per quanto riguarda la notorietà delle opere d'arte oggetto degli interventi e la clamorosa eccezionalità dei rinvenimenti e dei recuperi.
Nel settore degli affreschi la mostra presentava pezzi eccezionali e novità clamorose: fra l'altro la "Natività con l'Annuncio ai Pastori" di Paolo Uccello, staccato da Dino Dini nel 1952 dall'ex chiesa di S. Martino alla Scala e, ancora di Paolo Uccello, le due lunette con la "Creazione di Adamo" e il "Diluvio" del Chiostro Verde di S. Maria Novella. Negli anni fra il 1950 e il 1953 la campagna di restauro nel celebre chiostro di S. Maria Novella – campagna iniziata dal Fiscali nel 1909 – si concludeva con il distacco di tutto il ciclo, non senza ulteriori interventi nel 1957 e poi ancora dopo l'alluvione. Si trattò di un'operazione indubbiamente grave, però resa necessaria da condizioni di degrado in progressiva veloce accelerazione, come documentano le foto eseguite fra il 1939 e il 1950. La ricollocazione di tutte le lunette, avvenuta nel 1983, ci ha restituito una situazione generale purtroppo compromessa per la perdita della balza a finto marmo che correva intorno al chiostro e per la caduta delle ombreggiature e delle lumeggiature a secco, così che oggi gli affreschi si presentano ormai come dilavati monocromi, suggerendo un'idea di pittura sfumata e bidimensionale sicuramente lontana dagli effetti cromatici e plastici originari [28].
Se lo stacco delle lunette del Chiostro Verde poteva giustificarsi per le condizioni conservative ormai pressoché disperate, si comprendono meno analoghi interventi operati negli stessi anni e presentati in mostra; in particolare il distacco di una parte degli affreschi di Andrea del Castagno nel cenacolo di S. Apollonia. Il rinvenimento del ciclo di si-

nopie probabilmente più bello di tutto il Rinascimento toscano e la "*scoperta*" di un Andrea del Castagno disegnatore di straordinaria potenza, potevano ben giustificare un'operazione condotta correttamente sul piano tecnico ma che probabilmente non aveva urgenze davvero drammatiche sul piano conservativo e che forse poteva essere sostituita da provvedimenti meno drastici [29].

Oggi, a trent'anni di distanza, possiamo valutare con diversa obbiettività i costi di un intervento che ha in parte snaturato l'immagine tradizionale del Cenacolo di S. Apollonia, diminuendo, sia pure di poco, nel trasferimento sul supporto di masonite, l'evidenza materica dell'affresco e, soprattutto, creando un certo effetto di "innaturalità" con i tagli rigidi che dividono le suture dei supporti e la sgradevole sensazione della interruzione meccanica di quello che era ed è sempre lo specifico più affascinante della pittura murale; e cioè il senso della perfetta osmosi, di tipo quasi biologico, fra la pelle dipinta e il muro al quale aderisce.

Ma questo è, naturalmente, il senno di poi. In quegli anni le tecniche dello "strappo" e dello "stacco" incominciavano ad imporsi come rimedio infallibile, reso ancor più gratificante dal rinvenimento delle sinopie. A S. Apollonia il bottino di bellissimi disegni murali emersi con vivida intattezza dallo strappo era così ricco, e così emozionante apparve a tutti la scoperta di un Andrea del Castagno disegnatore clamorosamente inedito, che l'intervento non poteva non incontrare l'ammirato consenso di tutti.

Accanto agli affreschi la mostra del '54 presentava una scelta eccezionale di dipinti su tavola restaurati: il "Miracolo dell'Ostia" della Galleria Nazionale di Urbino e la predella di Avane di Paolo Uccello, la "Veduta prospettica", all'epoca attribuita a Piero della Francesca, anch'essa del museo urbinate e poi, vere gemme dell'esposizione, la "S. Anna Metterza" e la "Battaglia di S. Romano" degli Uffizi. Su queste due opere, quadri "monstre" degli Uffizi, e riferimenti obbligatori e fondamentali di qualsiasi manuale di storia dell'arte, riferì dettagliatamente Umberto Baldini in un articolo apparso sul "Bollettino d'Arte" nel 1954 [30].

La "S. Anna Metterza", opera di collaborazione fra Masaccio e Masolino e punto di partenza per la vicenda del Rinascimento italiano nei giorni cruciali che precedono la cappella Brancacci, veniva presentata al termine di un restauro durato circa 20 anni. La pulitura era stata avviata da Augusto Vermehren nel 1935 sotto la sorveglianza di una commissione di cui facevano parte, con il Soprintendente Giovanni Poggi, Mario Salmi ed Ugo Ojetti. E già abbiamo avuto occasione di citare gli apprezzamenti di Roberto Longhi a conoscenza, verso il 1940, dei primi risultati. Dopo l'interruzione della guerra, il minuziosissimo lavoro di pulitura eseguita a bisturi era stato pazientemente ripreso e infine concluso con l'aiuto di Teodosio Sokolow e di Edo Masini. E così, all'appuntamento del 1954, il quadro forse più importante e certo quello più didascalico per comprendere lo svolgimento della pittura italiana agli albori del Rinascimento, poteva essere esattamente e pianamente decifrato nel coesistere delle sue due culture; quella teneramente poetica di Masolino, l'affascinante maestro del "gotico internazionale", quella plastica e vera di Masaccio indomito alfiere dell'arte rinnovata. La spartizione fra la parte di Masolino e quella di Masaccio, indicata da Longhi nel 1940 trovava ora, grazie a questa pulitura attentissima, una obbiettiva verifica. [31].

La "Battaglia di S. Romano" di Paolo Uccello – destinata a decorare la "*camera*" di Lorenzo il Magnifico in Palazzo Medici Riccardi, insieme alle varianti coeve del Louvre e della National Gallery – presentava problemi forse ancora più delicati a motivo delle antiche drastiche puliture a base di soda che l'avevano in più punti squilibrata. L'intervento di pulitura affidato a Tintori e a Lo Vullo ed abilmente giocato fra bisturi e solvente riuscì nell'impresa difficile di restituire al dipinto nitore d'immagine ed esattezza dei rapporti cromatici, senza cedere però più che tanto al fantasma della "*intenzione dell'artista*". Ben diversamente si comporteranno, qualche anno dopo, i restauratori della National Gallery allorché, con l'obbiettivo di riportare a una mitica e metastorica, oltre che indimostrabile, situazione d'origine la variante londinese della "Battaglia di S. Romano", non esiteranno a rimuovere a fondo tutto ciò che non fosse pigmento originale, o presunto tale. Con il risultato di ridurre quel dipinto a un gelido intarsio di forme colorate, pressoché privo di velature e modulazioni [32].

Una bella occasione di larga notorietà nazionale e internazionale fu offerta al Laboratorio della grande mostra che, nel 1955, il Vaticano e il Ministero vollero dedicare al Beato Angelico nel quinto centenario della morte. Organizzata da Mario Salmi con la collaborazione del Berti e del Baldini, la straordinaria monografica (una delle ultime, in Ita-

lia, in cui fosse consentita la circolazione di un così enorme numero di tavole) fu inaugurata a Roma nei Palazzi Apostolici presso la Cappella Niccolina e poi trasferita a Firenze in S. Marco [33]. Nell'una e nell'altra sede i pullman delle gite parrocchiali e le prime carovane turistiche del dopoguerra, ma anche gli studiosi di tutto il mondo richiamati dall'eccezionalità dell'evento, ebbero modo di ammirare una serie di buoni restauri realizzati dagli operatori fiorentini. Fra gli altri il trittico "trasportato" di S. Domenico di Cortona (cat. nr. 25) arrivato quasi alla fine della laboriosissima vicenda iniziata dieci anni prima; la pala detta "*del Bosco ai Frati*" di una dolce e perfettamente recuperata luminosità già fouquettiana (cat. nr. 51); quella con la "Vergine in trono fra sei Santi" (cat. nr. 20) probabilmente dipinta per Cosimo de' Medici verso la fine del quarto decennio; il notissimo "Giudizio Universale" la cui pulitura fu giustamente considerata esemplare [34]; la grandiosa ancona già sull'altar maggiore di S. Marco (cat. nr. 39). Su quest'ultimo capolavoro dell'Angelico, purtroppo rovinato da vecchi restauri, si esercitò con molta pazienza ed apprezzabili risultati Edo Masini nel rimuovere vasti affioramenti di soda e integrazioni pittoriche alterate, mentre nelle altre opere citate si distinsero soprattutto Alfio del Serra e Leonetto Tintori, guidati, come al solito, da Lo Vullo.

Il felice 1955 vedeva i restauratori di Soprintendenza impegnati in un'altra mostra; questa tutta fiorentina ed esclusivamente e dichiaratamente di restauro. Curata da Umberto Baldini era dedicata alla memoria di Enrico Cumbo un professionista esterno all'Amministrazione che aveva voluto mettere le sue conoscenze radiografiche al servizio del restauro [35]. E questo omaggio alla scienza applicata al restauro suona come preludio significativo a quella che sarà, in futuro, una delle preoccupazioni costanti della riflessione teorica e della operatività pratica di Umberto Baldini.

Nella mostra del 1955 la tradizione artigianale fiorentina emerse con particolare evidenza, guidata da una sensibilità critica disinvolta e flessibile che si adatta alle esigenze di ciascuna opera. Molti dei capolavori esposti, in prevalenza dipinti su tavola del XIV e XV secolo, venivano da chiese del territorio ed avevano, quindi, esigenze di compiutezza di immagine che il restauro non poteva ignorare. Il polittico di S. Jacopo a Voltiggiano di Taddeo Gaddi per esempio, già esposto nel 1933, dopo il lavoro di smontaggio, pulitura e ricomposizione, rivelava mancanze vistosissime che chiedevano di essere mimetizzate. Si decise di intervenire ricostruendo sul modello di un'opera stilisticamente vicina dello stesso autore – "la Madonna col Bambino" di S. Martino a Mensola – la parte mancante del trono, addirittura imitando ad acquerello la "*craquelure*" dell'oro invecchiato. In altri casi, come nell'"Annunciazione" in due elementi vicina ai modi di Lorenzo Monaco di S. Martino a Gangalandi, il restauro pittorico si limitò ad una cauta armonizzazione a neutro delle parti prive di colore, nella giustificata convinzione che un intervento di integrazione mimetica si sarebbe risolto in un inutile oltreché arbitrario rifacimento. Ma nella "Pallade e il Centauro" del Botticelli, celebre tela conservata agli Uffizi, il restauro pittorico viene eseguito a corpo, con intenti perfettamente mimetici, senza l'uso di tinte neutre o di reticolo nella consapevolezza che le prime portano alla "*... distruzione del modellato e ad una interruzione troppo grave... del disegno originale*", mentre il secondo, anche quando eseguito con la cura più scrupolosa, si risolve inevitabilmente in un effetto di appiattimento [36]. Fu così che il volto della Pallade, devastato da una consistente mancanza fu in parte integrato e in modo così perfettamente illusivo che nessun turista in visita agli Uffizi se ne accorgerebbe mai. Lungi dallo scandalizzare, tali spregiudicate operazioni del laboratorio fiorentino (anche se oggi, almeno in quelle forme, improponibili e già allora del resto quasi al limite delle prescrizioni della Carta del Restauro) riflettono un'intelligenza critica notevole, preoccupata più della coerenza dell'immagine figurativa che dell'astratta teoria, in grado di risolvere volta per volta, con raffinato empirismo, le esigenze di presentazione, di ambientazione, di "*uso*" che ciascuna opera d'arte pone.

La mostra del '55 presentava anche, accompagnandole con una scheda tecnica molto dettagliata, la conclusione della lunga complicata operazione di trasporto compiuta sul trittico di Sassetta nel S. Domenico di Cortona, già esposto, ad inizio dei lavori, nel 1947. A leggere, nella scheda curata da Baldini, le minuziose modalità dell'intervento, l'attenzione alla complessa realtà materiale e tecnologica dell'opera e il talento inventivo dispiegato per risolvere i non facili problemi, si capisce come fosse proprio questo (la capacità cioè di utilizzare una grande tradizione artigiana adeguandola, senza snaturarla, alle esigenze critiche del restauro) il lato più apprezzabile della scuola fiorentina [37]

Un bell'esempio, in questo senso, veniva offerto anche dall'inaugurazione della rinnovata pinacoteca di S. Andrea ad Empoli. Il 1956 – l'anno della mostra in Palazzo Strozzi dedicata al Pontormo e al manierismo toscano – fu anche l'anno che vide riaperto, per l'allestimento di Guido Morozzi e di Umberto Baldini, il piccolo museo empolese che la guerra aveva devastato e disperso. Fu l'occasione per presentare, finalmente riuniti e restituiti alla loro sede storica molti importanti capolavori che già erano stati visti (spesso a restauro iniziato) nelle mostre fiorentine del primo dopoguerra o in occasioni anche più recenti, come le due tavole del Pontormo con i Santi Michele e Giovanni Evangelista provenienti da S. Michele a Pontorme, esposte alla mostra dei restauri dell'anno prima.
Non mancavano però i restauri inediti, come quello su uno stupendo e purtroppo rovinatissimo trittico di Agnolo Gaddi, né gli interventi di riassemblaggio di complessi smembrati, nei quali l'abilità artigiana e il gusto tipicamente fiorentino della ricomposizione strutturale, assecondavano felici scoperte filologiche. Così il polittico pistoiese oggi attribuito al "Maestro del 1336" ritrovava la sua parte centrale nella Madonna fino a quel momento conservata in una cappella della Collegiata di S. Andrea, mentre analoghi riassemblaggi con opportune integrazioni in legno a vista, venivano realizzati in un trittico di Lorenzo di Bicci fino quel momento smembrato in varie parti e in un altro attribuibile a Lorenzo Monaco (la Madonna centrale) e a Paolo Schiavo (i santi laterali).
L'inaugurazione della Pinacoteca di Empoli, con la generale campagna di ripristino e i molti minuti lavori che comportò, può essere citata come esempio significativo di una cultura del restauro in grado di alternare, con perfetta naturalezza, l'operazione sofisticata all'intervento di revisione e di manutenzione. E tutto ciò grazie, anche, all'ammirevole manualità di una schiera di falegnami e di doratori (Attilio Balatri, Renzo Turchi, Luciano e Raffaello Bracci) i cui nomi non compaiono spesso nei cataloghi delle mostre o negli articoli specialistici, e che tuttavia contribuirono in misura determinante a caratterizzare e a qualificare il restauro fiorentino di quegli anni.
Un altro importante intervento di ripristino globale postbellico fu il riordinamento del museo comunale di Prato curato da Giuseppe Marchini [38]. Fra i molti buoni restauri realizzati in quell'occasione occorre citare, almeno, quello sul polittico di Giovanni da Milano, uno dei vertici della pittura italiana del XIV secolo. Ci lavorarono, fra gli altri, Edo Masini e Giuseppe Rosi, nome "*nuovo*", quest'ultimo, nel panorama fiorentino di quegli anni ma destinato ad emergere in un futuro molto prossimo soprattutto nel settore degli affreschi. L'opportuna revisione delle parti lignee e la pulitura condotta in accorto equilibrio fra esigenze di filologica obbiettività e attenzione all'unità complessiva dell'opera d'arte, fanno dell'intervento sull'ancona di Giovanni da Milano un esempio ancora apprezzabile. Meno convincente ci sembra, a trent'anni di distanza, il restauro del celeberrimo polittico dipinto da Giotto per la chiesa di Badia ed oggi conservato agli Uffizi.
Soprattutto discutibile ci pare la rimozione dei triangoli con teste di cherubini che Jacopo d'Antonio nel 1451-52 sovrammise alla struttura cuspidata del pentittico giottesco trasformandolo, per ragioni di aggiornamento stilistico, in una tavola rettangolare. Il recupero del modulo giottesco, perfettamente comprensibile anche dentro la cornice quattrocentesca, ha comportato il sacrificio di una aggiunta stilisticamente incongrua, però qualitativamente pregevole oltre che importante per le precise testimonianze documentarie. È un esempio dei costi eccessivi a cui può portare il restauro di ripristino ed è soprattutto indicativo di una tendenza medioevista che, quando applicata nel settore del restauro architettonico, era destinata a produrre risultati spesso sconcertanti.
I restauri architettonici che proprio negli anni '50 incominciano a moltiplicarsi nelle pievi del Casentino o nelle chiese di Pistoia, ridotte a uno squallido e improbabile romanico "*stile Soprintendenza*" previa rimozione di ogni aggiunta stilistica successiva, sono la dimostrazione migliore della pericolosità di quella tendenza; nel settore monumentale – è pur doveroso riconoscerlo – in quegli anni portata alle conseguenze estreme e spesso applicata con radicale e talora brutale determinazione.
I polittici di Giotto e di Giovanni da Milano vennero presentati nel 1958 in una piccola mostra, curata da Umberto Baldini, dedicata a "*12 capolavori restaurati*" [39]. Accanto alle opere sopra citate, si distinguevano: dagli Uffizi il "Profilo di donna" del Pollaiolo, dove ancora una volta aveva occasione di emergere il talento critico di Lo Vullo costretto a commisurare il livello della pulitura ai guasti provocati da vecchi interventi a base di soda e tuttavia capace di far emergere al meglio l'ariosa limpidezza e il senso di fremente vitale osmosi con l'atmosfera che sono le principali ra-

gioni di fascino di quel ritratto celebre. E poi "l'Angelo con testa del Battista" del Duomo di Pistoia, stupenda scultura lignea trecentesca, forse attribuibile a un grande e anonimo maestro francese, primo importante lavoro pubblico di Pellegrino Banella, restauratore libero professionista destinato a distinguersi soprattutto negli anni successivi all'alluvione del 1966. Ancora una piccola mostra di restauro curata da Baldini nel 1959 ed anche in questa occasione il laboratorio della Vecchia Posta seppe esprimere risultati di ottimo livello [40]. Ricorderemo, per le operazioni di prevalente pulitura, l'intervento eseguito da Edo Masini ed Augusto Vermeheren sulla tavola duecentesca di S. Croce con "Storie di S. Francesco". Un recupero di qualità, paragonabile a quello eseguito negli stessi anni da Mario Di Prete sulla croce 432 degli Uffizi: uno dei testi più intriganti della pittura toscana duecentesca restituito dalla pulitura alla evidenza smagliante della sua matrice orientale, costantinopolitana [41].

Ma il risultato più brillante che la mostra del 1959 poteva esibire era il recupero del gigantesco polittico dell'Impruneta, opera uscita dall'ambiente di Niccolò di Pietro Gerini sul finire del '300 ed eseguita da Pietro Nelli e Tommaso del Mazza. Il bombardamento del luglio 1944 aveva letteralmente sbriciolato il polittico riducendolo a più di 400 frammenti. Fu necessario provvedere al trasporto del colore per tutti i minuti frammenti, all'allestimento di un nuovo supporto, al riassemblaggio e alla integrazione del grandioso complesso di cornici, guglie, pilastri. Il lavoro, impegnando una equipe di operatori che, guidati da Leonetto Tintori e da Alfio Del Serra comprendeva intagliatori e doratori di grande capacità (Aldo Favilli, Renzo Turchi, Marcello Lascialfari, Raffaello Bracci), si era protratto per più di dieci anni. Ma il risultato fu superiore alle aspettative anche più ottimistiche e le qualità organizzative e tecniche del laboratorio ne ebbero una conferma importante [42].

In effetti il laboratorio fiorentino era in grado di esprimersi al meglio nelle occasioni di impegno plurimo e differenziato, dove duttilità di metodo e risorse artigiane riuscivano ad integrarsi in una sintesi quasi sempre felice. Gli interventi di revisione e riallestimento di musei e, più ancora, le mostre, sono pur sempre i banchi di prova migliori, anche a distanza di decenni, per verificare l'efficenza e la qualità degli operatori.

La mostra d'arte sacra di Palazzo Strozzi del 1961, una riedizione di quella memorabile del 1933, fu occasione per presentare alcuni restauri notevoli: quello del Crocifisso di Bosco ai Frati, per esempio, di attribuzione disputata fra Donatello e Desiderio da Settignano, riemerso dopo la pulitura in tutta la dolente, vibrante qualità della sua anatomia. O l'eccezionale crocifisso duecentesco di San Vincenzo a Torri, splendido "*totem*" di cupezza già romanica pur nelle sottigliezze di una cromia ancora bizantineggiante [43].

Esemplare, nel suo genere, fu la mostra "Arte in Valdelsa" che si tenne a Certaldo nel 1963 [44]. Si trattava di una mostra "territoriale", di revisione critica, di studio e valorizzazione del patrimonio artistico in gran parte inedito o malnoto di una sub-regione fra le più affascinanti e storicamente significative della Toscana: la Valdelsa appunto. L'analisi storico-artistica curata, in catalogo, da Paolo dal Poggetto, era preceduta e fu resa possibile da una campagna di restauri che a volte si limitava alla revisione delle opere, spesso si preoccupava della loro migliore presentazione, in molti casi si misurava con restauri di non piccolo impegno.

Al di là dei singoli risultati – che vanno dall'intervento sul Filippo Lippi di S. Andrea al Bottinaccio, al recupero del trittico di Giovanni del Biondo in S. Andrea a Montespertoli devastato dalla guerra – ciò che mette conto di sottolineare è la capacità di servire con prontezza, fantasia ed efficienza, le molteplici esigenze del patrimonio artistico territoriale.

Sarà proprio, lo vedremo, questa accentuata caratterizzazione artigiana, questa flessibilità operativa articolata e multifunzionale, collaudata ed affinata in tante occasioni – dalle grandi mostre degli anni '30 alla fervida attività del dopoguerra – l'arma vincente del laboratorio di restauro fiorentino quando si tratterà di fronteggiare la emergenza dell'alluvione.

NOTE

(1) R. LONGHI, op. cit., 1940, p. 128.

(2) Una ricostruzione accurata del periodo è in P. PAOLETTI-M. CARNIANI, "*Firenze guerra e alluvione*", Firenze s.d. (ma 1985).

(3) AA.VV., "*L'opera ritrovata*", cat. della mostra, Firenze 1984.

(4) Si veda, in particolare, L. BERTI in "*Profilo di Storia degli Uffizi*" su AA.VV., "Gli Uffizi", catalogo generale, Firenze, 1979, p. 41.

(5) P. PAOLETTI-M. CARNIANI, op. cit., 1985, p. 8 e segg. I provvedimenti di protezione in loco del patrimonio e di trasferimento nei depositi territoriali delle collezioni museografiche ebbero un andamento via via più accelerato, in relazione all'evolversi della situazione militare e alla minaccia sempre più incombente delle incursioni aeree alleate, fino a toccare il culmine fra il dicembre del 1942 e il giugno del 1943. Le soprintendenze fiorentine svolsero, in quel periodo, un lavoro enorme, al tempo stesso ordinato e febbrile; tale, in qualche caso, da essere portato ad esempio dagli stessi specialisti del "Kunstschutz" tedesco. Basti citare, per tutti, l'invervento di protezione alla cappella Brancacci che venne letteralmente incapsulata, dall'esterno, in un bunker di calcestruzzo.

(6) F. HARTT, "*Florentine Art under Fire*", Princeton, New Jersey, 1949. Fra le persone che si adoperarono, nella primavera-estate del 1944 per il salvataggio del patrimonio artistico fiorentino, è doveroso ricordare il prof. LUDWIG HEYDENREICH, studioso di Leonardo e direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze. Anche in contrasto con la politica del suo governo e con gli obiettivi del "Kunstschutz", il prof. HEYDENREICH riuscì ad evitare il trasferimento al Nord dei quadri e delle sculture conservati nella residenza di Berenson a villa "I Tatti". Egli inoltre si adoperò con successo perché le opere d'arte dislocate nei depositi del Mugello – e quindi pericolosamente esposte sulla linea del fuoco – venissero riportate a Firenze. (PAOLETTI-CORNIANI, op. cit., 1985, p. 46 e segg.). Benemerenze umanitarie e culturali furono anche riconosciute a GERHARD WOLF che fu console a Firenze dal 1940 al 1944, insignito della cittadinanza fiorentina "ad honorem" nel 1955: cfr. D. TUTAEV, "*Il Console di Firenze*", Torino s.d. (ma 1979).

(7) Per l'avvio della ricostruzione a Firenze subito dopo il passaggio del fronte e per i primi cantieri di restauro monumentale prontamente allestiti, si veda ancora: P. PAOLETTI-M. CARNIANI, op. cit., 1985, p. 88 segg. Coordinati dal tenente HARTT e grazie, anche, ai finanziamenti del comando militare alleato, i tecnici delle Soprintendenze fiorentine (oltre a GIOVANNI POGGI e UGO PROCACCI già citati, RICCARDO GIDZULICH, GUIDO MOROZZI, FILIPPO ROSSI, FERDINANDO ROSSI, NELLO BEMPORAD ed altri) svolsero una mole di lavoro impressionante per le dimensioni e per l'impegno. Alcune cifre, tratte dalla pubblicazione citata, danno le proporzioni del fenomeno. Nel 1948 per un impiego di 150.000 ore lavorative risultavano già riparati un centinaio dei 250 monumenti danneggiati e per gli altri ci si avviava velocemente alla conclusione dei lavori. Ma già alla data del 30 giugno 1946 erano stati eseguiti lavori per un importo superiore ai 200 milioni.

(8) Editoriale "*Restoration in Italy*" su "Burlington Magazine", marzo 1947, pp. 55.

(9) "*Mostra di opere d'arte restaurate*" (a cura di U. BALDINI), Firenze 1955 (catalogo della mostra); Il dipinto del Sassetta è presentato al nr. 9 di quel catalogo.

(10) Cfr. "*Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo*", Roma 1946, Catalogo a cura di CESARE BRANDI ed "Emporium", febbraio 1948, pp. 68-70. Per la ricomposizione delle suture e il raccordo delle mancanze venne utilizzata la tecnica del tratteggio sottile e riconoscibile, ad acquerello, che rimarrà una delle caratteristiche distintive del restauro pittorico praticato dall'Istituto Centrale.

(11) R. LONGHI, op. cit., 1940, p. 123.

(12) Il restauro al S. Girolamo di Donatello, già ridipinto nel 1845, fu eseguito da AVERARDO LUMINI nel 1940-41, cfr. U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, "*Firenze restaura*", catalogo della mostra, Firenze 1972, p. 43.

(13) Per tutti gli interventi citati crf. U. PROCACCI, "*Mostra di opere trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate*", catalogo della mostra, Firenze 1947. p. .

(14) U. PROCACCI, "*Recent Restoration in Florence*", in "Burlington Magazine", parte I, Novembre 1947, pp. 309-310, e parte II, Dicembre 1947, pp. 330-334.

(15) V. MOSCHINI, "*Recent Restoration in Venice*", su "Burlington Magazine", Dicembre 1947, pp. 341-342. Nel citato intervento in S. Giorgio agli Schiavoni, PELLICCIOLI si preoccupò di mantenere la vecchia tonalità e nel pannello con "Il miracolo di S. Trifone" non esitò a conservare gli antichi ritocchi allo scopo di non squilibrare troppo l'immagine di quel dipinto. Negli stessi anni PELLICCIOLI si impegnava, per la Soprintendenza veneziana, in restauri di "rinvenimento" fra i più brillanti del dopoguerra: come nei due Alvise Vivarini ("S. Matteo con l'Angelo" e "S. Giovanni Battista") della Galleria dell'Accademia, come nella pale di Giambono raffigurante "L'Incoronazione della Vergine" dello stesso museo, dove riaffiorò dalle incongrue ridipinture, tutta intera la parte alta del quadro con le gerarchie angeliche. Per l'attività di PELLICCIOLI per la

Soprintendenza di Venezia negli anni '40 si veda V. MOSCHINI, "Nuovi aspetti di opere famose" su "Bollettino d'Arte", XXXIV, 1949, pp. 162-170.

(16) F. ROSSI, "*The Bapthistery doors in Florence*", su "Burlington Magazine", Dicembre 1947, pp. 334-341.

(17) G. POGGI, "*La ripulitura delle porte del Battistero fiorentino*", su "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, pp. 244-257. Per il restauro del S. Ludovico, si veda: B. BEARZI, "*Considerazioni di tecnica sul S. Ludovico e la Giuditta di Donatello*", su "Bollettino d'Arte", XXXVI, 1951, pp. 119-123.

(18) Per le vicende di restauro delle porte del Battistero e, in particolare, per quella detta "del Paradiso" si vedano: "*Metodo e Scienza*", catalogo della mostra, Firenze 1982 (a cura di U. BALDINI), pp. 168-296 e "*L'oro del Ghiberti*", catalogo della mostra, Firenze 1985 (a cura di L. DOLCINI e M. MATTEINI).

(19) A parte i restauri del BOTTI e di DOMENICO FISCALI (cfr. R. PAPINI, "*Il deperimento delle pitture murali nel Campo Santo di Pisa*", su "Bollettino d'Arte", III, 1909, pp. 441-457), il Ministero si era preso cura del ciclo pisano in più riprese affidando incarichi a CAVENAGHI (cfr. "Bollettino d'Arte", VIII, 1914, I, Suppl. p. 46) e poi nominando una commissione di cui facevano parte, fra gli altri, GIOVANNI POGGI e PIETRO TOESCA: cfr. "Bollettino d'Arte", VIII, 1928-29, pp. 429-432: *Pisa, Camposanto Monumentale. Relazione della Commissione incaricata di studiare le provvidenze per la conservazione e il restauro degli affreschi.* Particolarmente apprezzabile, nel lavoro della commissione, appare l'attenzione alla cause esterne di deperimento degli affreschi, con lo studio delle condizioni microclimatiche e razionali proposte di controllo delle variazioni di temperatura e dello stato igrometrico dell'aria. Le vicende delle pitture del Camposanto sono riassunte da P. SAMPAOLESI, "*Le sinopie del Camposanto di Pisa*", su "Bollettino d'Arte", XXXIII, 1948, pp. 34-43.

(20) P. SAMPAOLESI, "*Il restauro del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa*", su "Bollettino d'Arte", XXXV, 1950, pp. 341-345. Dopo la guerra e il bombardamento del 1944 gli interventi di consolidamento in loco avevano dato risultati deludenti, così che la commissione ministeriale ritenne di dover autorizzare lo strappo.

(21) M. CAGIANO DE AZEVEDO, su B.I.C.R., nr. 1, 1950, pp. 37-39 (ma si vedano anche sullo stesso numero gli interventi di BRANDI e di S. LIBERTI, pp. 18-19). L'organo ufficiale dell'Istituto sconsigliava l'uso del cemento in quanto portatore di sostanze (soda, potassa, nitrati, etc.) che l'umidità può fare affiorare per dialisi con danni per le superfici dipinte. La contestazione di Sampaolesi alle riserve dell'I.C.R. si appoggiava ad una perizia contraria del prof. GINO GALLO, pubblicata nell'articolo sopra citato.

(22) R. LONGHI, "*Una situazione grave di Buongoverno*", su "Proporzioni", II, 1948, pp. 185-188 e idem Editoriale su "Paragone", nr. 53, 1954, pp. 3-4; C. BRANDI, "*Restauri a Piero della Francesca*", su "Bollettino d'Arte", XXXIX, 1954, pp. 241-258 e idem, "*Breve appendice*" su B.I.C.R., 1954, nr. 17/18.

(23) "*Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena*", Roma, maggio 1942; "*Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*", Roma, novembre-dicembre 1942; "*Mostra dei frammenti ricostruiti di Lorenzo da Viterbo*", Roma 1946; e poi, ancora, una serie di piccole mostre di restauro nel 1948, nel 1949, nel 1953.

(24) "*Mostra di opere d'arte restaurate*", Firenze 1953, catalogo della mostra (a cura di U. BALDINI) nr. 2/3. La pubblicazione scientifica del restauro eseguito sul dipinto del Museo Bandini è stato pubblicato da U. PROCACCI, "*Distacco di tempere duecentesche sovrapposte*", su "Bollettino d'Arte", XXXVIII, 1953, pp. 31-37.

(25) E.B. GARRISON, "*Post-war discoveries: early Italian Paintings*", I, su "Burlington Magazine", giugno 1947, pp. 151-152.

(26) Il trittico di S. Giovenale porta, nella tavola centrale, la data 23 aprile 1422, così da collocarsi all'inizio della vicenda stilistica di Masaccio, prima della "S. Anna Metterza" degli Uffizi dipinta in collaborazione con Masolino. Cfr. L. BERTI, "*Masaccio 1422*", su "Commentari", XII, 1961, pp. 84-107.

(27) Si veda, ad esempio, per l'anno 1952; AA.VV., "*Note brevi su inediti toscani*", su "Bollettino d'Arte", 1952, pp. 51-60; pp. 254-261; pp. 349-358. Da notare che le schede precedevano oppure seguivano, quasi sempre con molta puntualità, interventi di restauro anche importanti e delicati, così che esse possono essere consultate utilmente per integrare il panorama dei restauri pubblici in quegli anni.

(28) AA.VV., *Mostra dei Quattro Maestri del primo Rinascimento* (cat. Firenze 1954). Gli affreschi con il "Diluvio", il "Sacrificio e l'Ebrezza di Noè" vennero staccati nel 1909 da DOMENICO FISCALI (cfr. E. CAMPANI, "*Uccello's Story of Noah in the Chiostro Verde*", su "Burlington Magazine", luglio 1910, pp. 203-210), mentre quelli con la "Creazione degli animali e di Adamo", la "Creazione di Eva" e il "Peccato Originale", furono staccati dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1940. Per la ricollocazione recente di tutto il ciclo, si veda R. LUNARDI, "*Arte e Storia in Santa Maria Novella*", Firenze 1983.

(29) M. SALMI, "*Nuove rivelazioni su Andrea del Castagno*", su "Bollettino d'Arte", XXXIX, 1954, pp. 25-42.

(30) U. BALDINI, "*Restauri di dipinti fiorentini in occasione della Mostra di Quattro Maestri del Rinascimento*", su "Bollettino d'Arte", XXXIX, 1954, pp. 221-240.

(31) R. LONGHI, "*Fatti di Masolino e Masaccio*", in "La Critica d'Arte", V, 1940, pp. 145-191.

(32) A. CONTI, "*Vicende e cultura del restauro*", su "Storia dell'Arte Einaudi", 1981, X, p. 109.

(33) AA.VV., "*Il Beato Angelico*", catalogo della mostra, Roma-Firenze, 1955.

(34) U. BALDINI-P. DAL POGGETTO, "*Firenze restaura*", catalogo della mostra, Firenze 1972, pp. 49-50 e U. BALDINI, "*Teoria del restauro e unità di metodologia*", Firenze

1981, pp. 120-121. La terza testa a destra di chi guarda – nella serie dei santi che, a partire dal centro, fanno corona al Cristo giudice – fu pulita da Lo Vullo più a fondo delle altre. A dimostrazione del livello fino al quale poteva spingersi un recupero cromatico pur corretto: non lesivo cioè dei pigmenti originari. La pulitura di Lo Vullo si mantenne, però, consapevolmente e responsabilmente, al di qua di quel livello per non squilibrare il tono unito e dolcemente fuso che il dipinto aveva raggiunto nei secoli. Con ciò si intendeva dimostrare la necessità, per il restauratore, di privilegiare sempre e comunque i valori dell'unità d'immagine e dell'equilibrio cromatico, anche, eventualmente, al prezzo di qualche sacrificio in termini di recupero dell'originale.

(35) "*Mostra di opere d'arte restaurate*", catalogo della mostra (a cura di U. Baldini), Firenze 1955.

(36) U. Baldini, op. cit., 1955, pp. 22-25. Particolare cura fu rivolta alla rintelatura eseguita con il sistema tipicamente fiorentino della "colla a pasta". Il restauro, eseguito da Edo Masini fu esposto, ancora in corso, in occasione della "*III Mostra di opere restaurate*" (marzo-giugno 1952).

(37) U. Baldini, op. cit., 1955, pp. 18-22.

(38) G. Marchini, "*Prato Guida artistica*", Firenze 1956, p. 58 segg. e idem "La Galleria Comunale di Prato", Firenze 1958.

(39) "*12 capolavori restaurati*", catalogo della mostra (a cura di U. Baldini), Firenze 1958.

(40) "*Mostra di opere d'arte restaurate*", catalogo della mostra(a cura di U. Baldini), Firenze 1959.

(41) Per questo restauro si veda anche U. Baldini, "*La Croce 432 degli Uffizi*", Milano 1962.

(42) U. Baldini, op. cit., 1959, pp. 13-14.

(43) AA.VV., "*Mostra di arte sacra antica*", catalogo della mostra, Firenze 1961. Per il restauro del Cristo ligneo di S. Vincenzo a Torri, si veda anche il catalogo di "Firenze restaura", 1972, p. 49.

(44) P. dal Poggetto, "*Arte in Valdelsa*", catalogo della mostra, Firenze 1963.

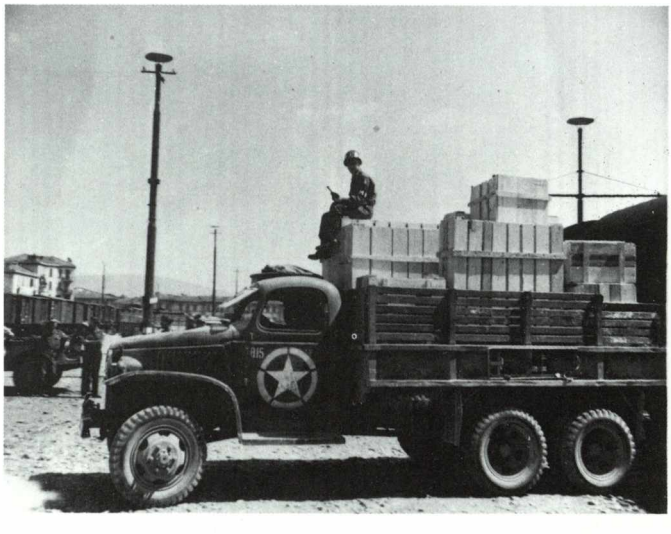
47 *(a, b)* - Firenze 1944, Immagini dell'Arno dopo la distruzione dei ponti.

47 a

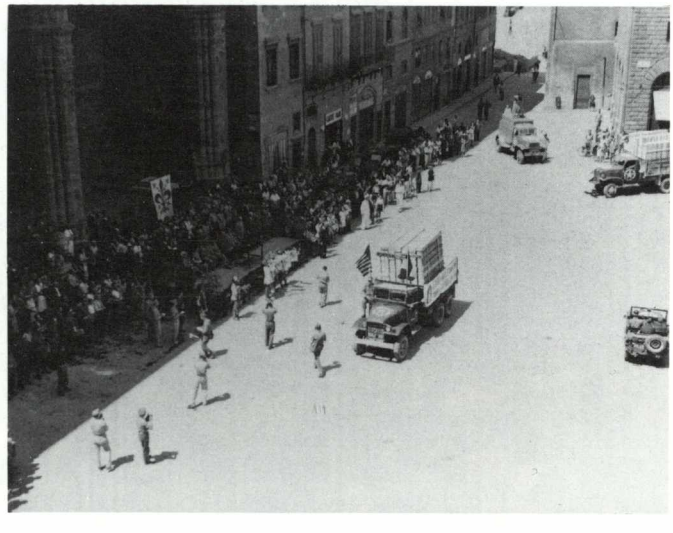
48 *(a, b)* - Firenze, 21 luglio 1945. I mezzi della V Armata Americana restituiscono agli Uffizi le opere d'arte sequestrate dai tedeschi e trasferite in Alto Adige.

47 b

48 a



48 b



49 - *Sassetta*, Madonna col Bambino e 4 Santi, Cortona, Museo Diocesano. Documentazioe dei "trasporto" di colore.

50 - *Beato Angelico*, Madonna in trono fra 4 Santi (trittico, tavola), Cortona, Museo Diocesano (all'origine in S. Domenico).

49

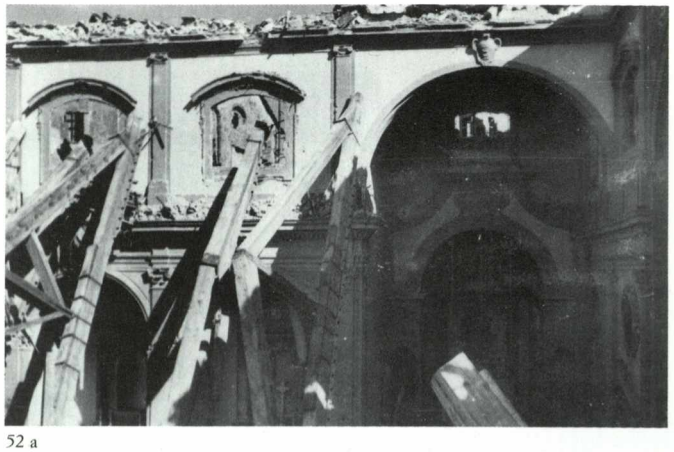
50

51 a

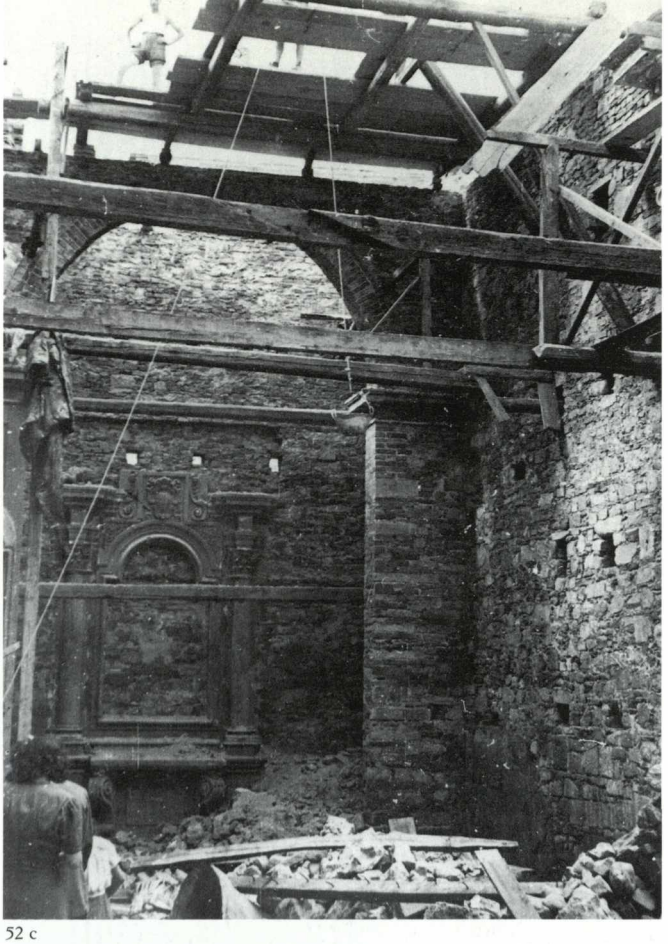
51 b

51 *(a, b)* - *Sassetta*, Madonna col Bambino e 4 Santi (trittico, tavola), Cortona, Museo Diocesano (all'origine in S. Domenico). L'opera è presentata dopo il restauro che comportò un intervento di trasporto del colore fra i più delicati e difficili, eseguito nei laboratori fiorentini nell'immediato dopoguerra.

52 *(a, b, c, d)* - *Empoli*, La Collegiata di S. Andrea nell'estate del 1944, dopo il passaggio del fronte. Il restauro e il riordinamento del ricchissimo patrimonio artistico della chiesa, danneggiato e in parte distrutto, rappresentò uno degli impegni più urgenti e delicati del Laboratorio di restauro nell'immediato dopoguerra.

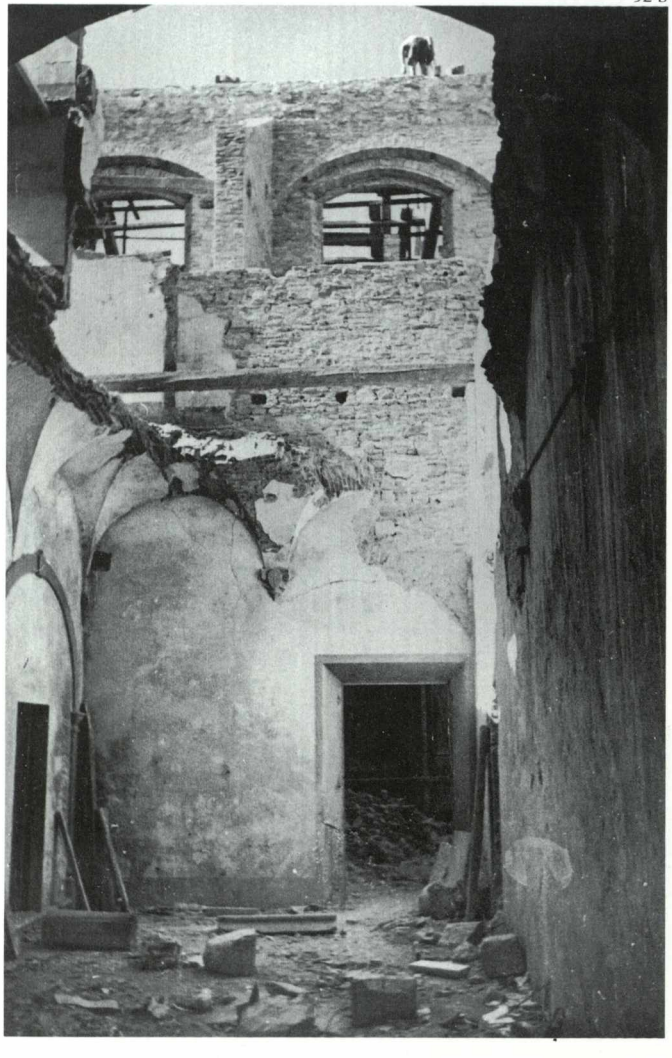


52 a

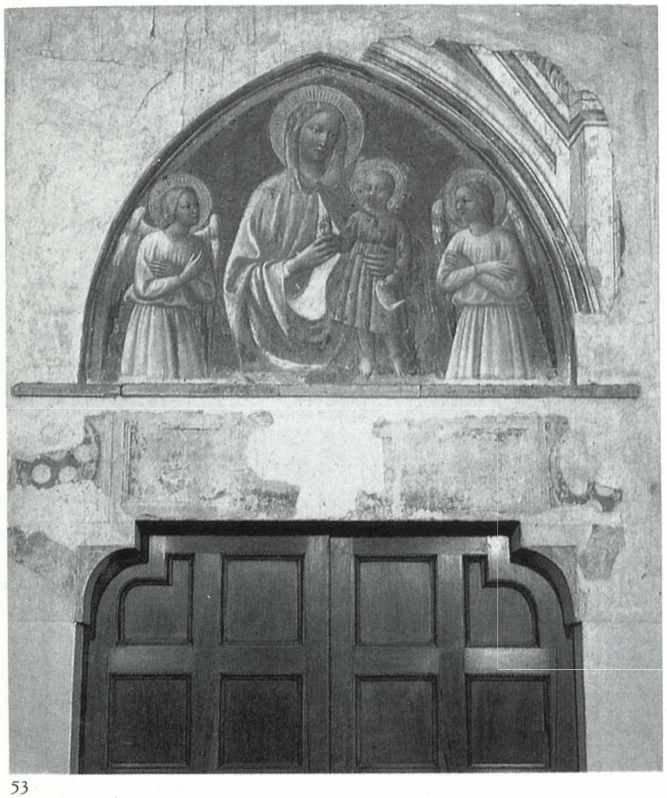


52 c

52 b

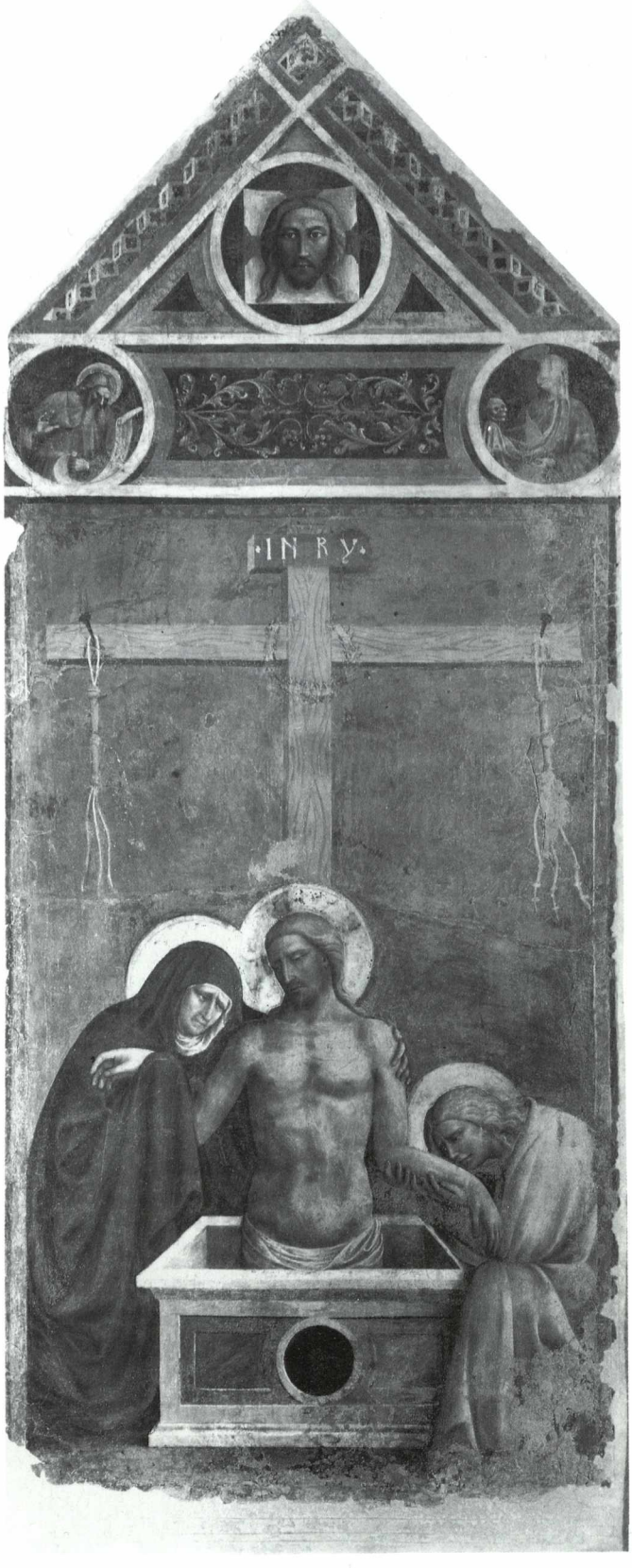


52 d



53

54 a



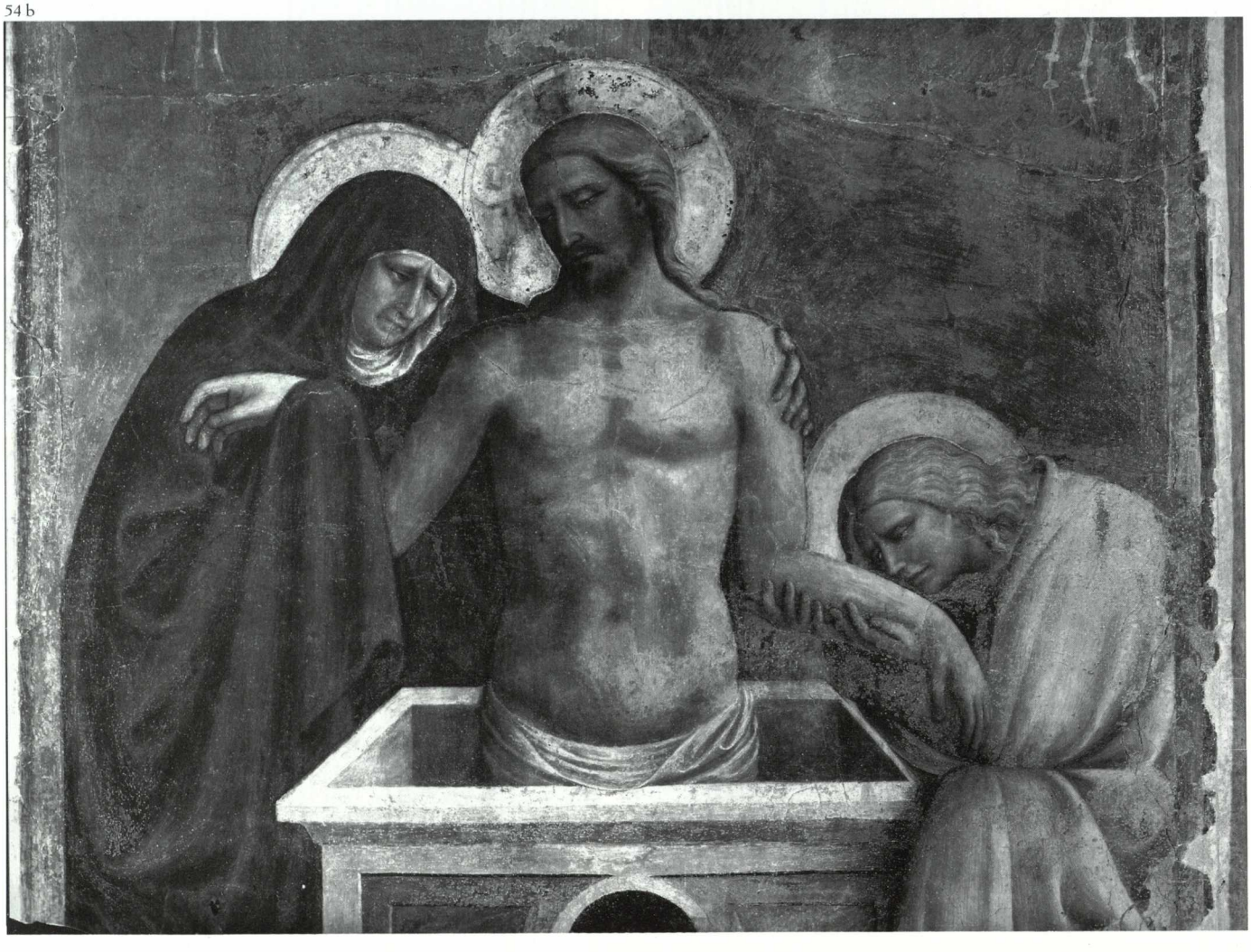
53 - *Masolino*, Madonna con Bambino fra angeli, affresco, Empoli, S. Stefano.
L'affresco è stato rimosso con tutto il muro da Amedeo Benini, immediatamente dopo la guerra.

54 *(a, b)* - *Masolino*, Il Compianto sul Cristo morto, affresco, Empoli, Collegiata di S. Andrea.
Stacco con la conservazione dell'intonaco, effettuato da Amedeo Benini nel 1946.

55 - *Filippino Lippi*, (dat. 1498), Tabernacolo detto "del Mercatole", Prato, Museo di Palazzo Pretorio, affresco. Sbriciolato dalle bombe il 7 marzo del 1944, venne recuperato e ricomposto da Leonetto Tintori con un intervento unanimemente considerato esemplare per qualità tecnica e sensibilità critica.

56 - *Lorenzo da Viterbo*, frammenti del ciclo affrescato in S. Maria della Verità (Viterbo) pressoché polverizzato dai bombardamenti e in parte ricomposto dall'Istituto Centrale del Restauro nel 1946.

54 b



55

56

57

57 - *Maestro della Maddalena*, sec. XIII, Madonna col Bambino, dipinto su tavola, Firenze, Depositi delle Gallerie. Il dipinto è presentato a metà restauro. Al di sotto della ridipintura parzialmente rimossa, riaffiora il colore originale e il primitivo assetto iconografico della composizione.

58 - Lo stesso dipinto prima dell'intervento. È evidente la ridipintura integrale del XVIII/XIX sec. sull'originale duecentesco del "Maestro della Maddalena".

59 *(a, b, c)* - *Maestro di Signa*, metà del sec. XV, L'Arcangelo Raffaele, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea. L'immagine quattrocentesca del S. Raffaele che conduce per mano il giovanetto Tobiolo, emerge da una ridipintura cinquecentesca che aveva completamente mutato il soggetto iconografico.

58

59 a

59 b

59 c

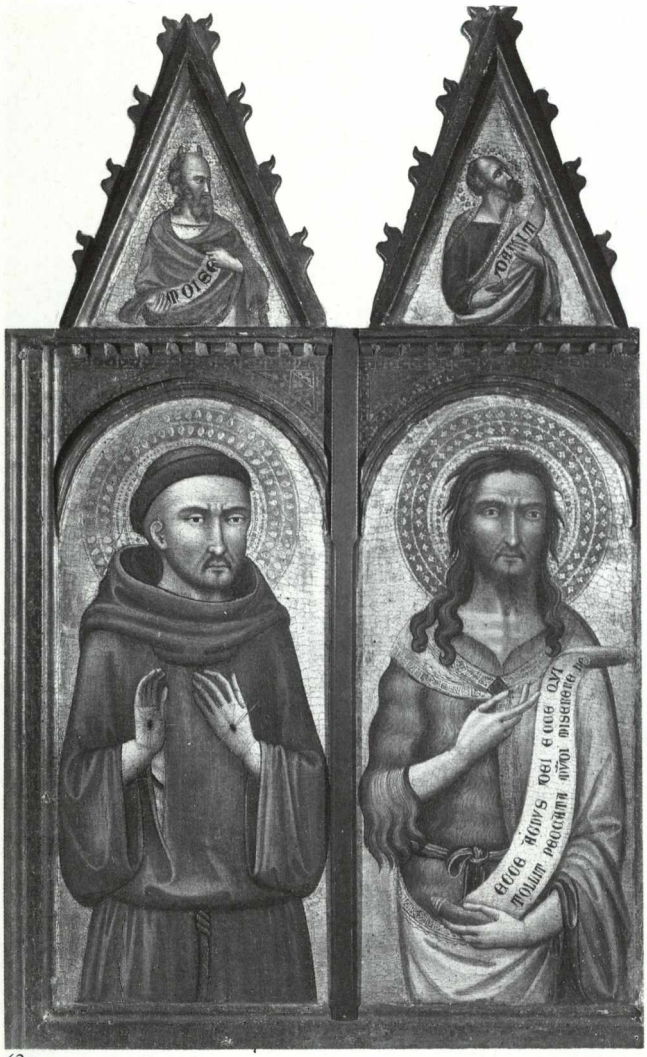
60 a

60 b

61

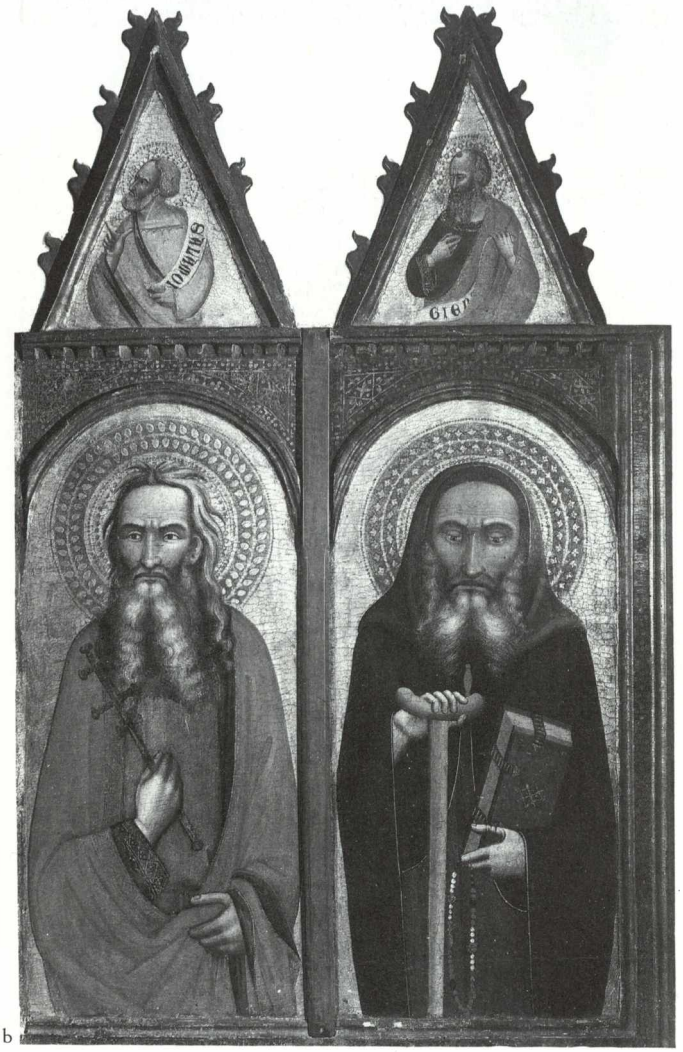
60 *(a, b) - Maestro di Signa*, metà del sec. XV, S. Apollonia, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea. Analogo intervento di recupero è stato compiuto su di un elemento di polittico parte dello stesso complesso ed attribuibile al medesimo autore. Si vedono qui di seguito le fasi del rinvenimento.

61 - *Bicci di Lorenzo*, databile al 1423, Madonna in trono col Bambino e donatore, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea. Esempio significativo di una pulitura eseguita da Gaetano Lo Vullo.



62 a

62 *(a, b) - Maestro del 1336*, Laterali di polittico con i Santi Francesco, Giovanni Battista, Andrea e Antonio Abate, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea. La pulitura è stata eseguita da Vittorio Granchi circa l'anno 1941.



62 b

63

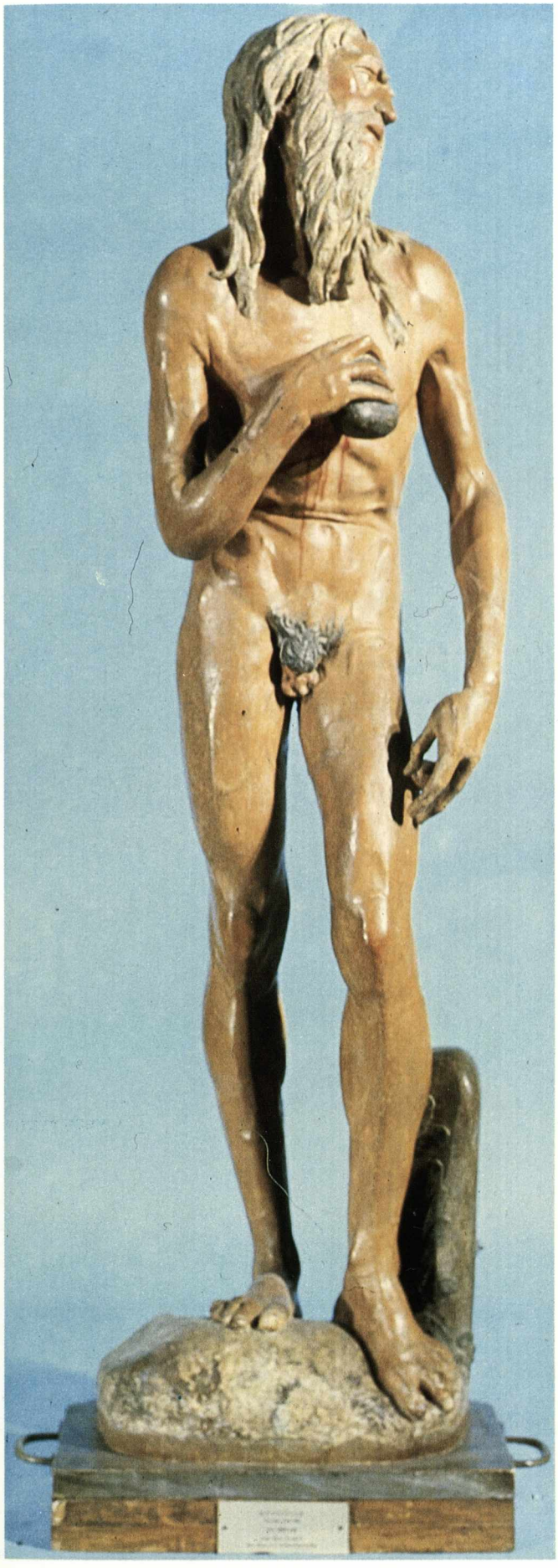
64

63 - *Francesco di Valdambrino*, sec. XV (inizio), S. Stefano, scultura lignea, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea.

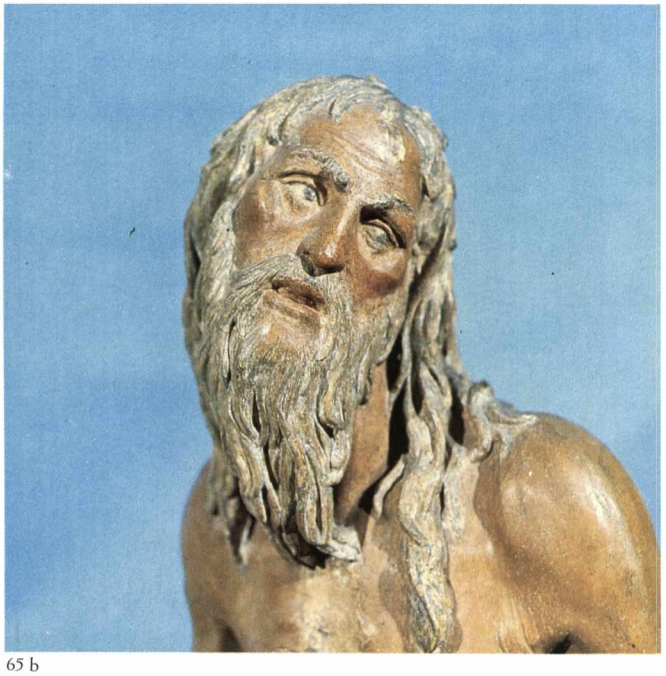
64 - *Francesco di Valdambrino*, il volto del S. Stefano (particolare). La pulitura è stata eseguita da Averardo Lumini negli ultimi anni '30, quasi in contemporaneità con il recupero del S. Girolamo attribuito a Donatello del Museo Civico di Faenza.

65 *(a, b)* - *Donatello* (attr. a), S. Gerolamo, scultura lignea, Faenza, Museo Civico (intero e particolare).

66 - *Francesco Botticini*, Annunciazione, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea.



65 a



65 b

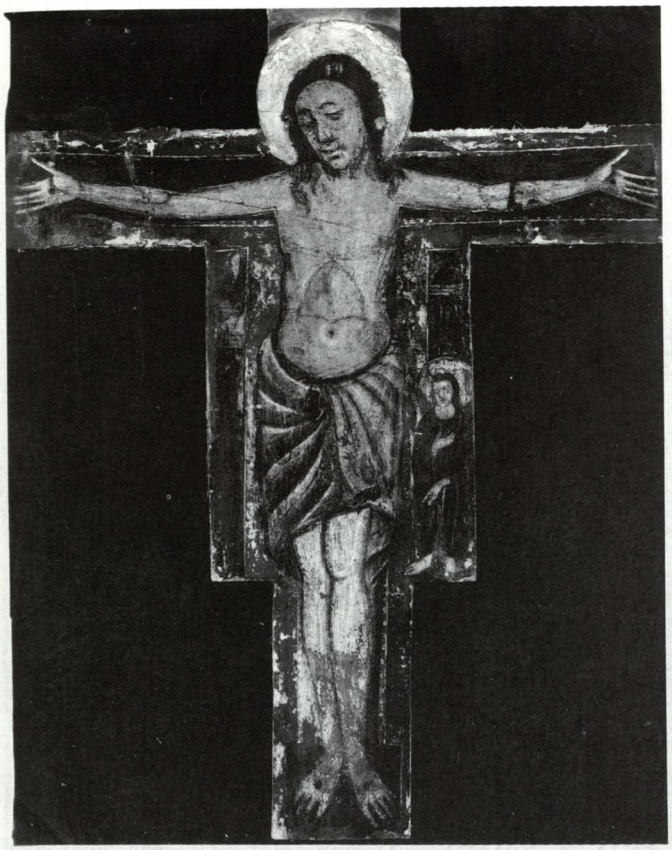
66

67

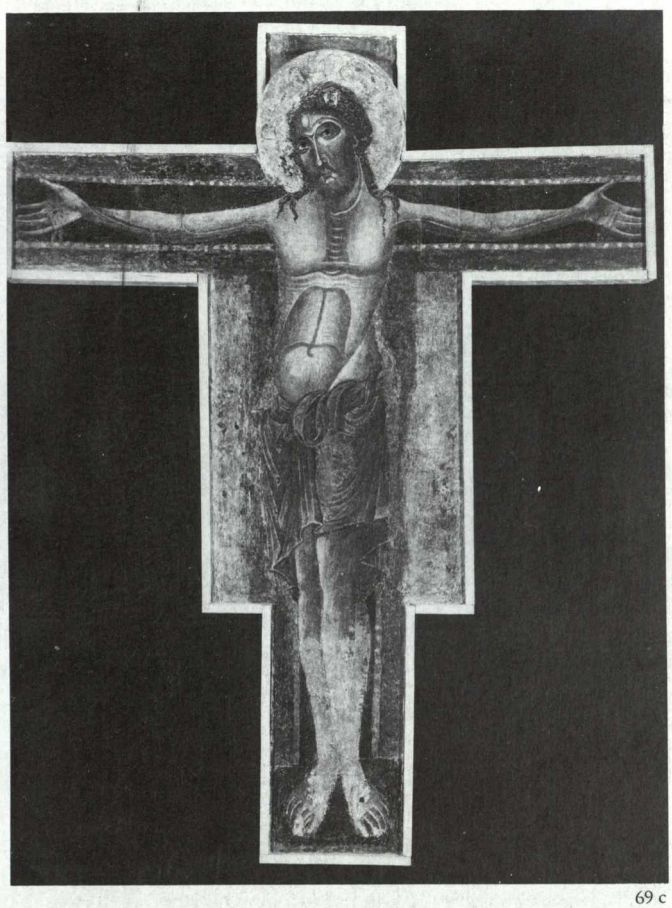
67 - *Donatello*, S. Ludovico, bronzo dorato, Museo di S. Croce. L'intervento di restauro fu eseguito da Bruno Bearzi, autore negli stessi anni della pulitura delle porte del Battistero.

68 - *Bonamico Buffalmacco*, Il Trionfo della Morte, affresco staccato, Pisa, Camposanto.

68

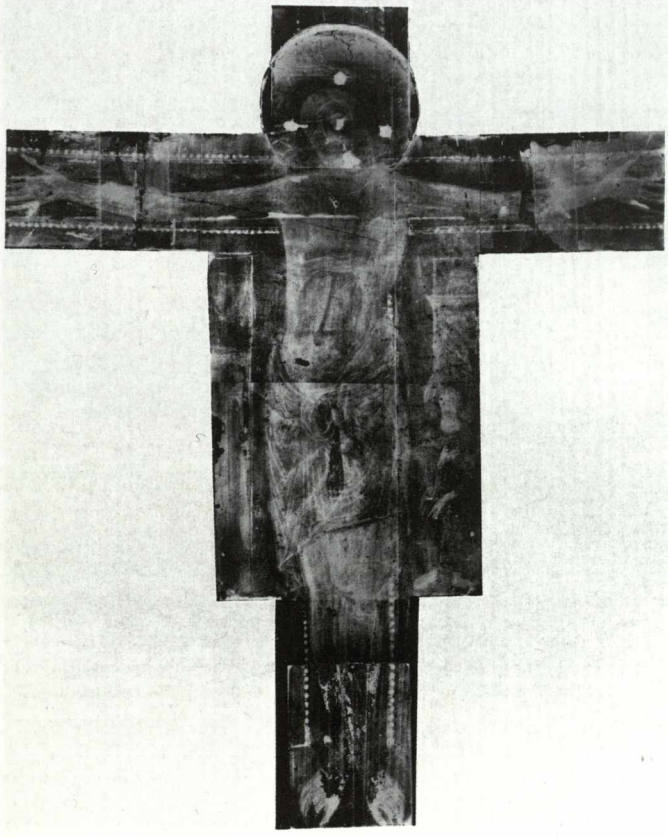


69 a

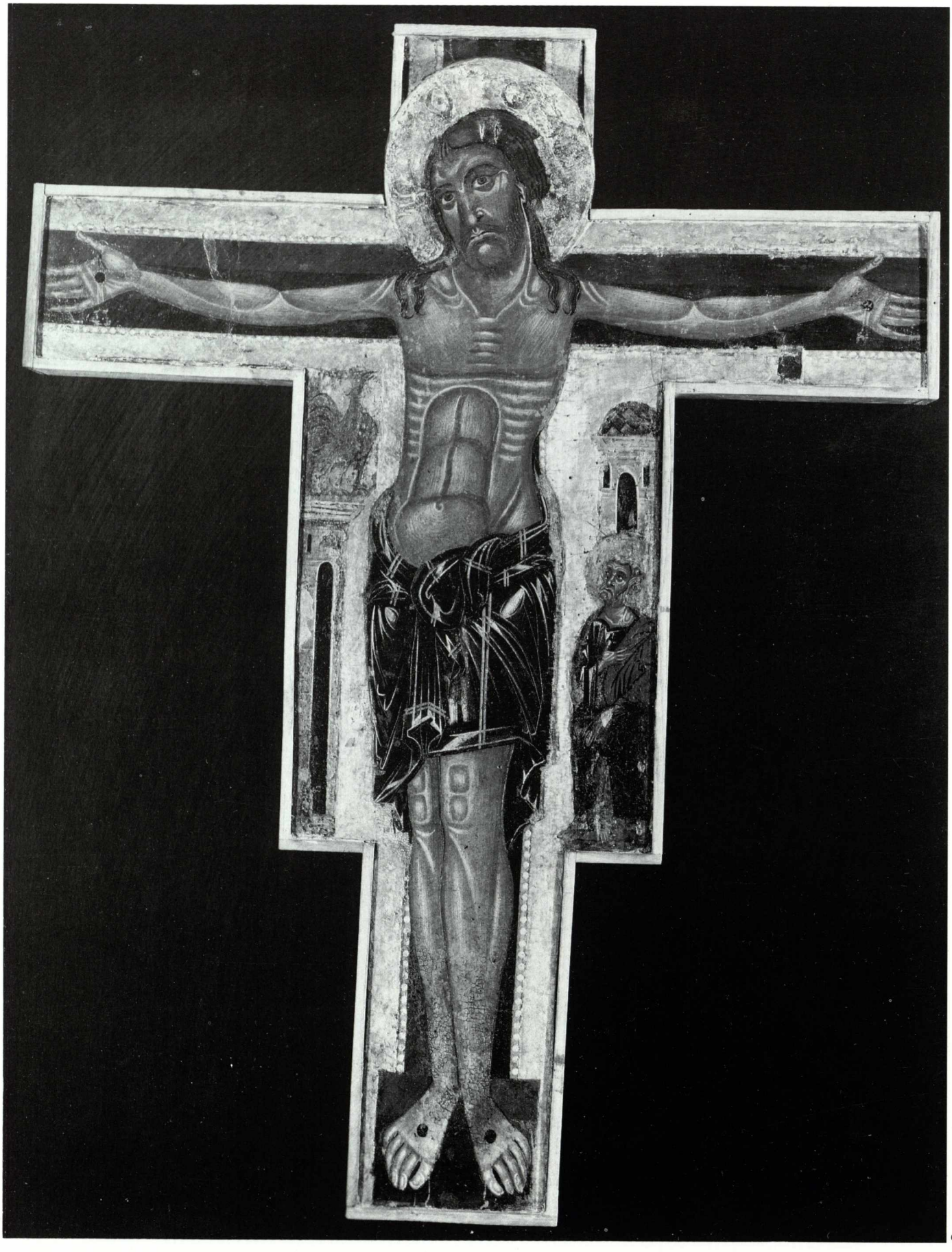


69 c

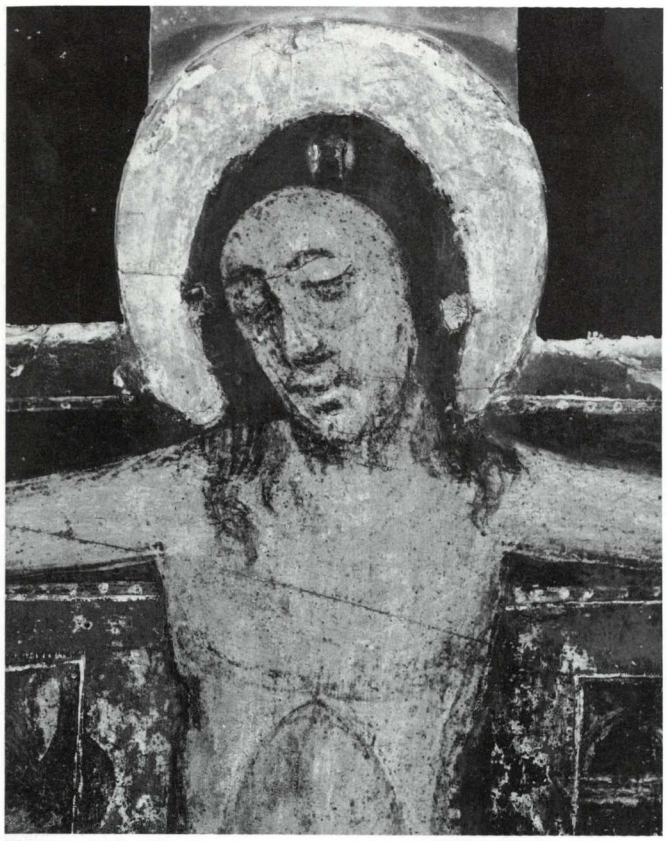
69 b



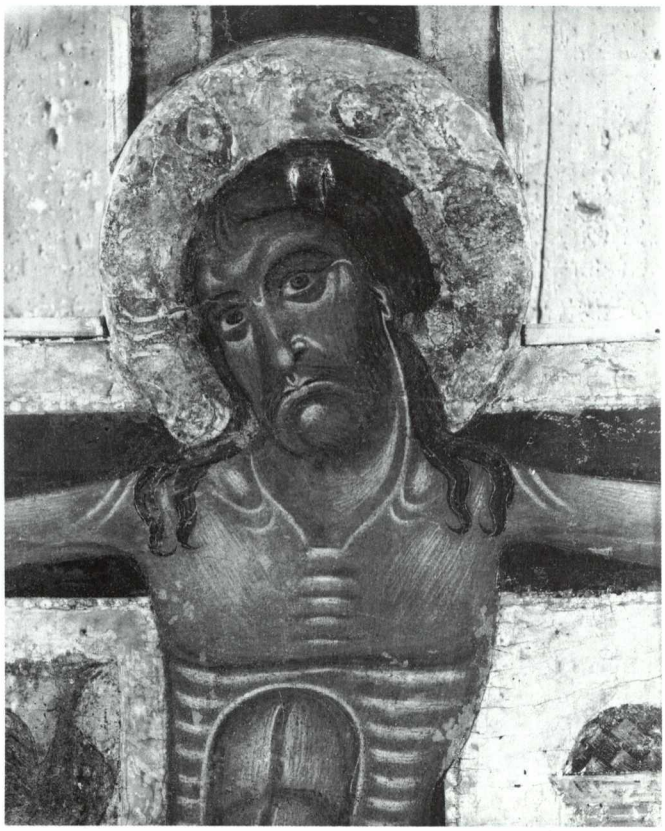
69 *(a, b, c, d) - Ignoto toscano del sec. XIII*, Crocifisso, dipinto su tavola, Fiesole, Museo Bandini. La serie di fotografie che qui si propone, rende conto dei successivi strati di pittura e, quindi, delle varianti stilistiche e iconografiche che l'indagine radiografica e una raffinata tecnica di trasporto hanno consentito di recuperare. Prima l'immagine "moderna" deturpata da una pesante ridipintura, poi la restituzione radiografica, infine i due livelli duecenteschi presentati in ordine cronologico di scoprimento; quello con l'aggiornamento stilistico e iconografico intervenuto verso la fine del XIII, l'altro con la stesura d'origine databile alla metà circa dello stesso secolo.



69 d

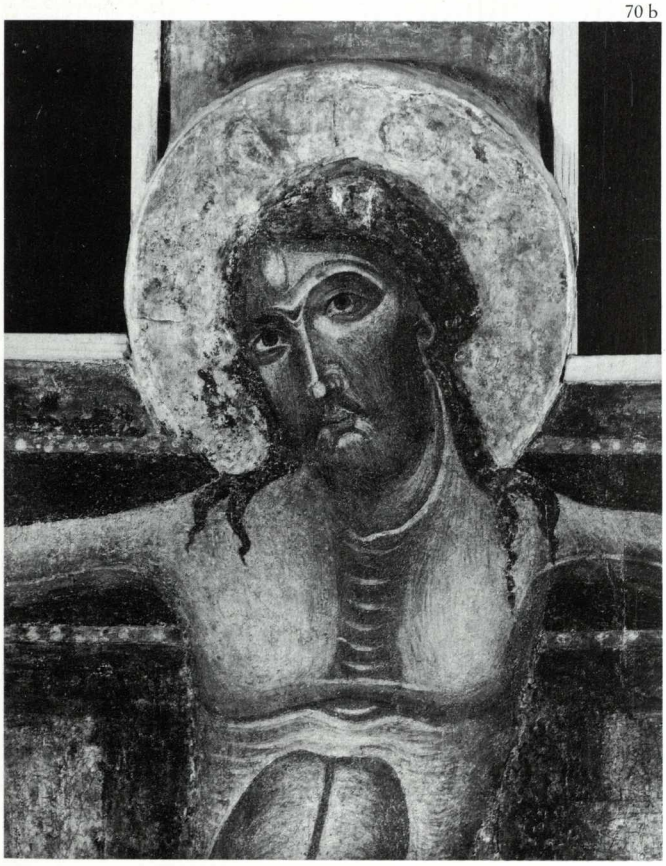


70 a

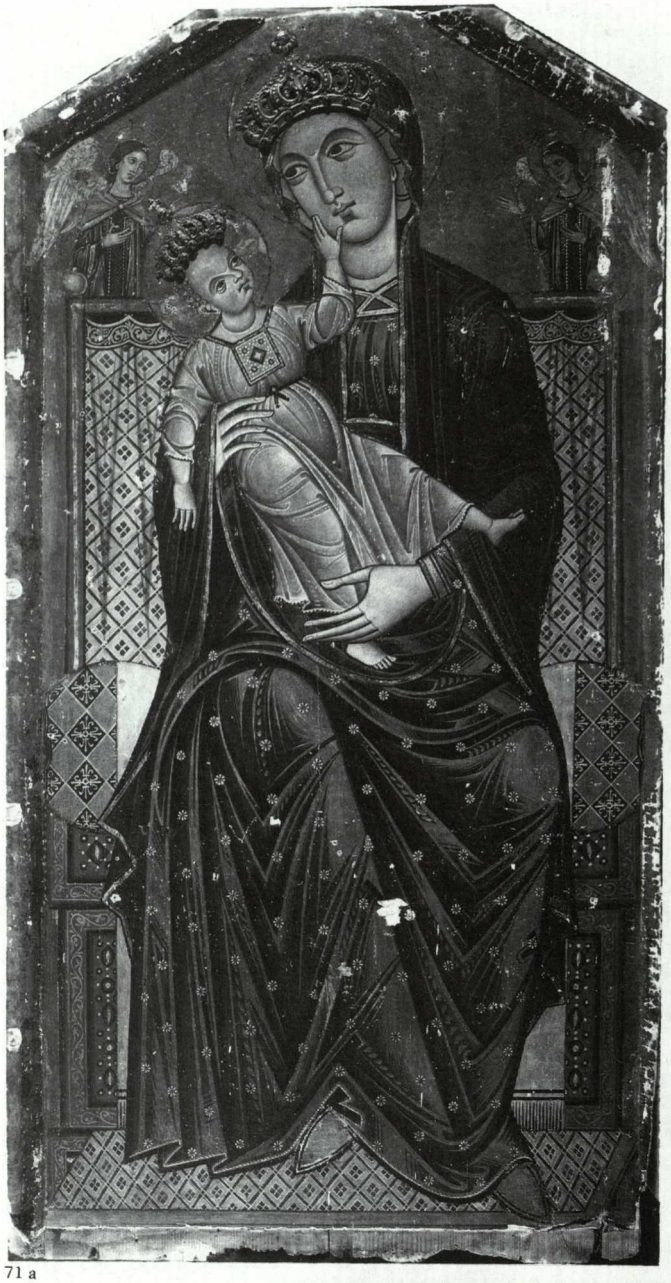


70 c

70 b



70 *(a, b, c) - Ignoto toscano del sec. XIII*, Crocifisso, Fiesole, museo Bandini. Tre particolari della stessa sequenza.



71 a

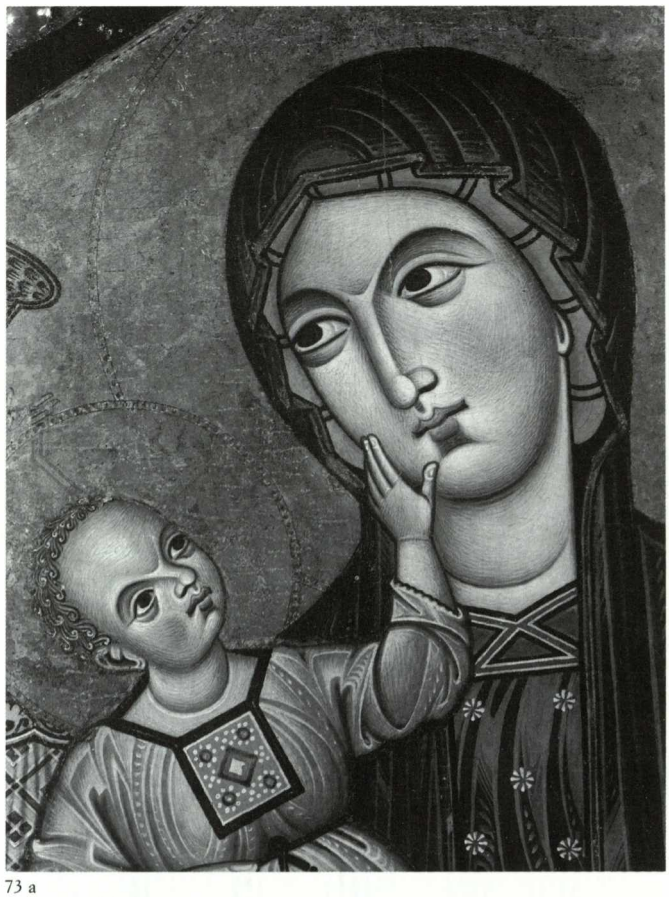
71 *(a, b) - Maestro di Bagnano, sec. XIII* , (attr. a), Madonna in trono, dipinto su tavola, S. Stefano a Montefioralle, Firenze (prima e dopo il restauro).

72 - *Cenno di Francesco di Ser Cenni*, Madonna col Bambino, dipinto su tavola, S. Martino, Argiano, Firenze.

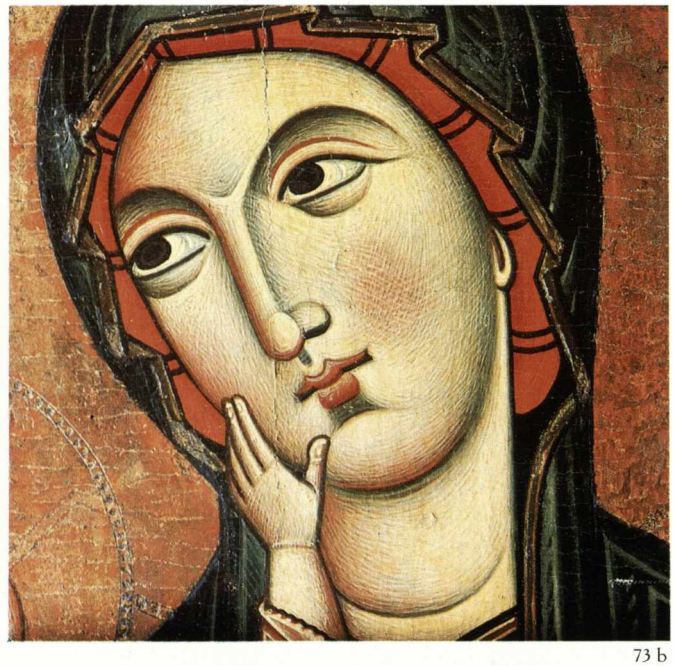
71 b

72

73 *(a, b, c, d) - Maestro di Bagnano, sec. XIII*, (attr. a), Madonna in trono di S. Stefano a Montefioralle, Firenze. Le foto di dettaglio che qui si presentano consentono di verificare l'eccezionale stato di conservazione del dipinto che consente di leggere perfettamente, dopo sette secoli, il "ductus" di ogni singola pennellata.



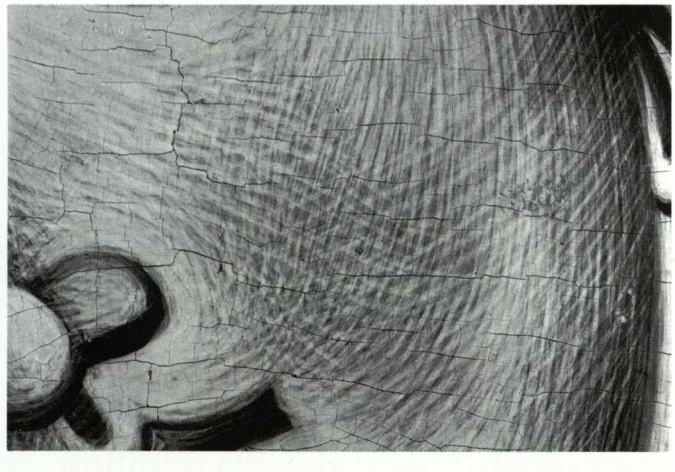
73 a



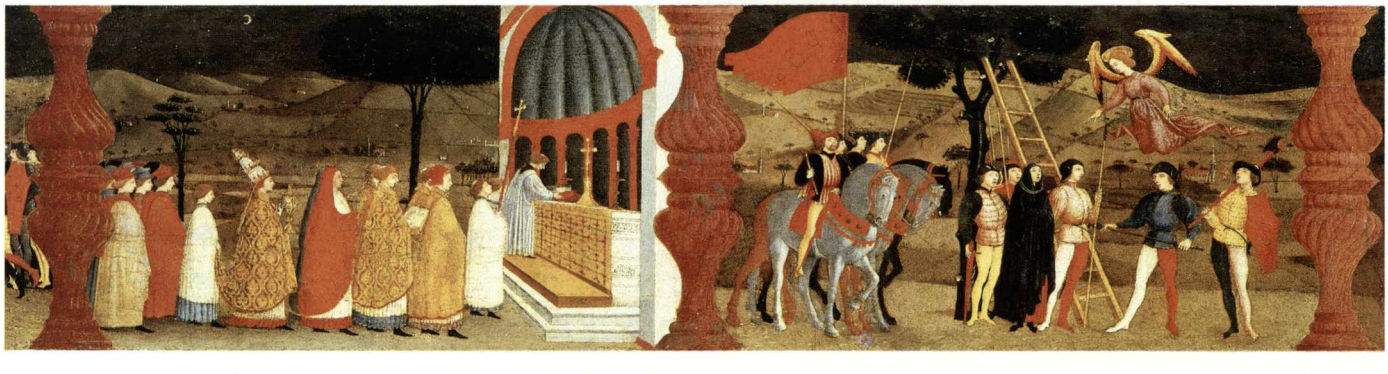
73 b

73 c

73 d



74



75

74 - *Paolo Uccello*, Miracolo dell'Ostia, dipinto su tavola, Urbino, Palazzo Ducale.

75 - *Masaccio e Masolino*, S. Anna Metterza, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi. Il laborioso intervento di pulitura era stato avviato nel 1935 da Augusto Vermeheren sotto la sorveglianza di una commissione di cui facevano parte Giovanni Poggi, Mario Salmi e Ugo Ojetti e venne concluso nel 1954 da Edo Masini.

76 - *Paolo Uccello*, Battaglia di S. Romano, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi.

77 - *B. Angelico*, Giudizio Universale, dipinto su tavola, Firenze, Museo di S. Marco. In questa magistrale pulitura della metà degli anni '50 la scuola fiorentina, guidata da Gaetano Lo Vullo, dimostrava al meglio le sue capacità di intelligenza critica e di perfetto dominio dei sottili equilibri del rapporto cromatico.

77

76

78 *(a, b, c, d)* - *Sandro Botticelli*, Pallade e il Centauro, dipinto su tela, Firenze, Uffizi. Durante e dopo il restauro. L'intervento sul volto della Pallade, deturpato da notevoli mancanze, venne eseguito "a corpo" con intenti perfettamente mimetici, così da evitare sgradevoli effetti di appiattimento o interruzioni traumatiche dell'immagine.

78 a

78 b

78 c

78 d

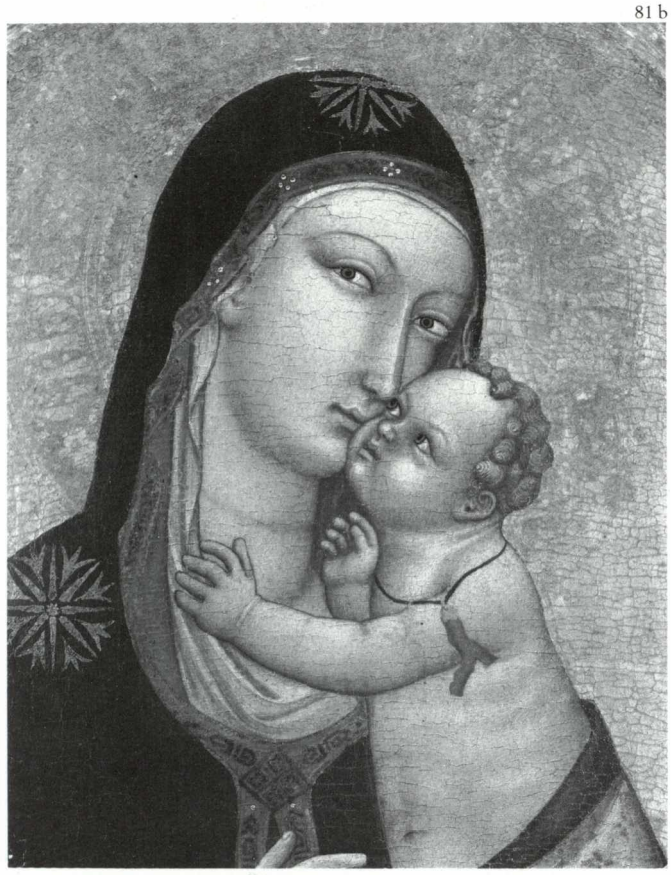
79

79 - *Sandro Botticelli*, Pallade e il Centauro, dipinto su tela, Firenze, Uffizi. Dopo il restauro.

80 - *Agnolo Gaddi*, Trittico raff. Madonna col Bambino fra i Santi Antonio Abate, Caterina, Girolamo e Giovanni Battista, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea.

81 *(a, b)* - *Maestro del 1336*, Polittico, dipinto su tavola, Empoli, Museo della Collegiata di S. Andrea. Il restauro ha realizzato la ricomposizione di un complesso che in epoca imprecisata era stato smembrato in due parti; la Madonna centrale avendo avuto una collocazione diversa dai santi laterali.

81 b

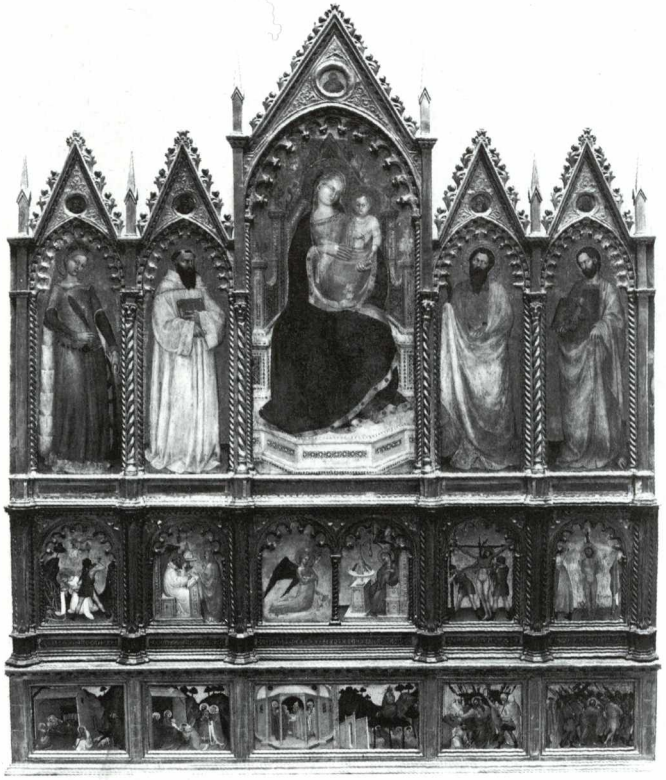


80

81 a

82 *(a, b)* - *Giovanni da Milano*, Polittico, dipinto su tavola, Prato, Museo Comunale di Palazzo Pretorio, prima (*bianco e nero*) e dopo (*colori*) il restauro.

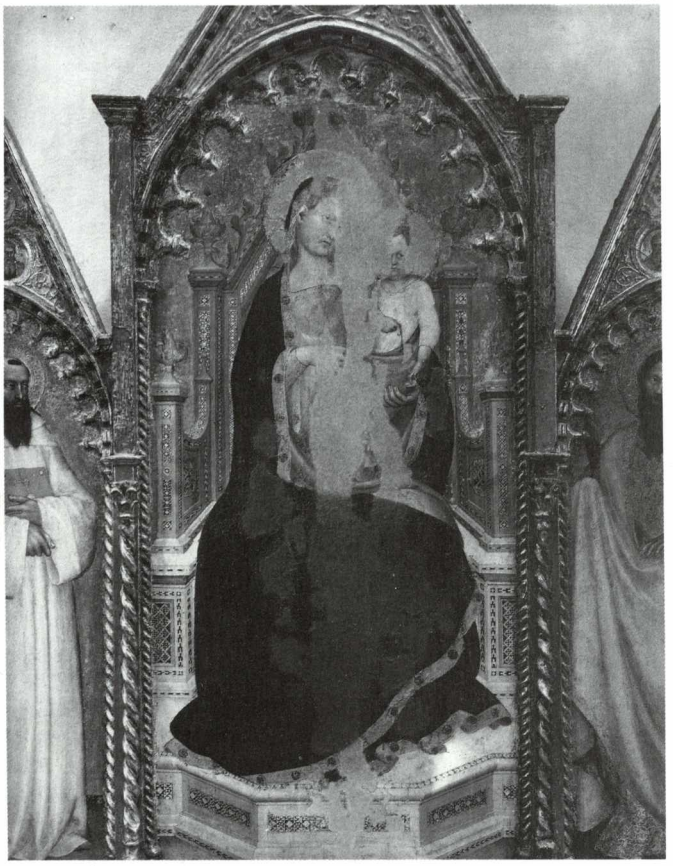
83 *(a, b)* - *Giovanni da Milano*, Polittico, Prato, Museo Comunale. Un particolare della parte centrale durante e dopo il restauro.



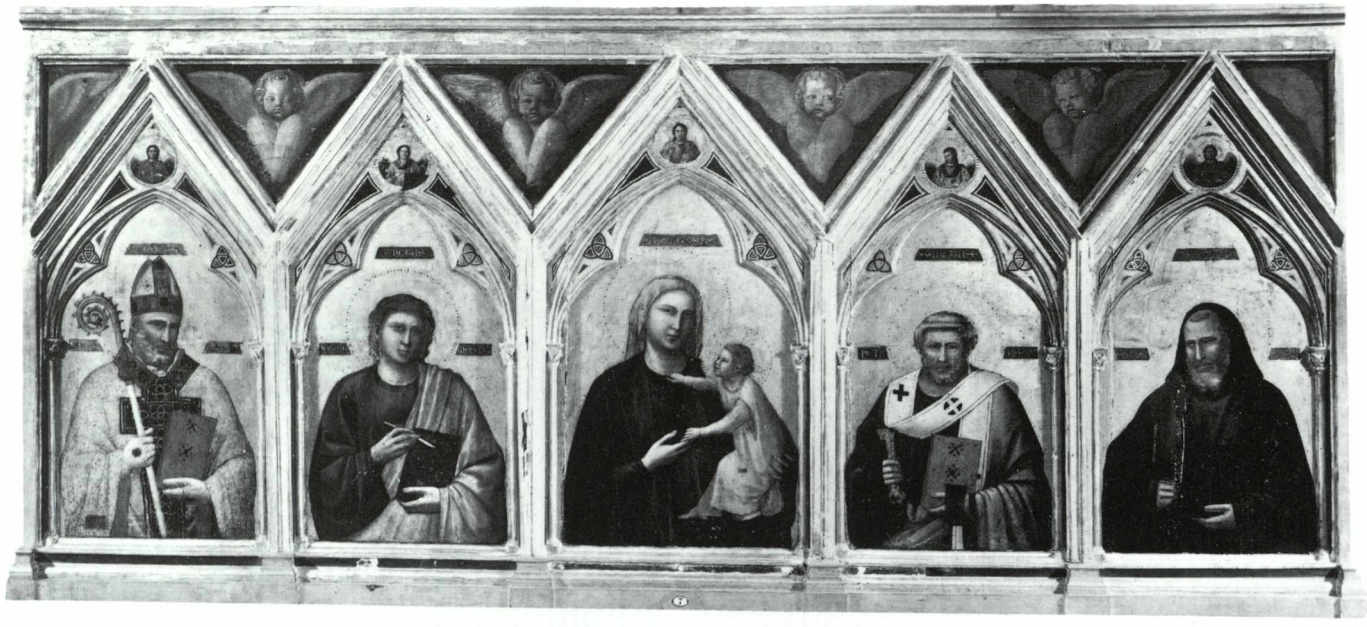
82 a

82 b

83 a



83 b

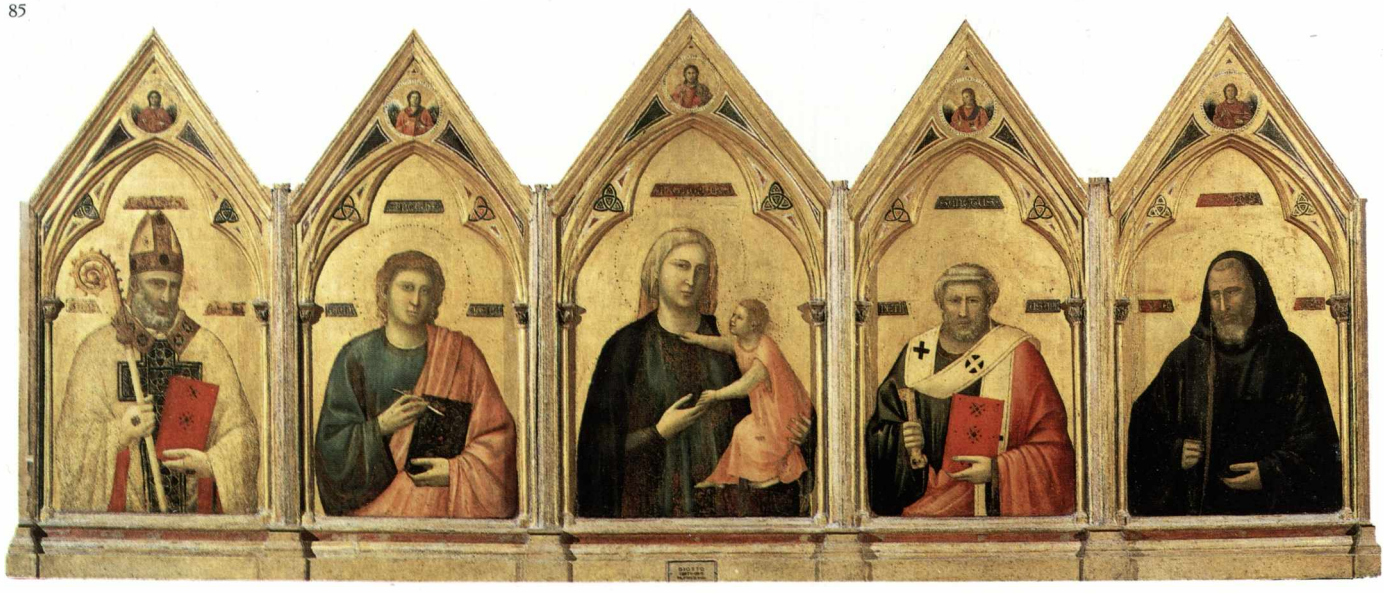


84

84 - *Giotto*, Madonna fra Santi, polittico detto "di Badia", dipinto su tavola, Firenze, Uffizi. Il polittico con l'integrazione di Jacopo di Antonio che, nel 1451-52, aveva aggiunto la cornice con gli angeli trasformando la forma gotica cuspidata nel modulo rettangolare più consona al gusto del XV secolo.

85 - *Giotto*, Polittico di Badia, Firenze, Uffizi. Dopo la rimozione della cornice quattrocentesca.

85



86

86 - *Antonio del Pollaiolo*, Ritratto femminile, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi.

87 - *Ignoto toscano del sec. XIII*, S. Francesco con storie della sua vita, dipinto su tavola, Firenze, S. Croce.

87

88

89 a

88 - *Ignoto toscano del sec. XIII*, Crocifisso, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi. Splendido esempio di pulitura equilibrata e brillante, eseguita da Mario di Prete.

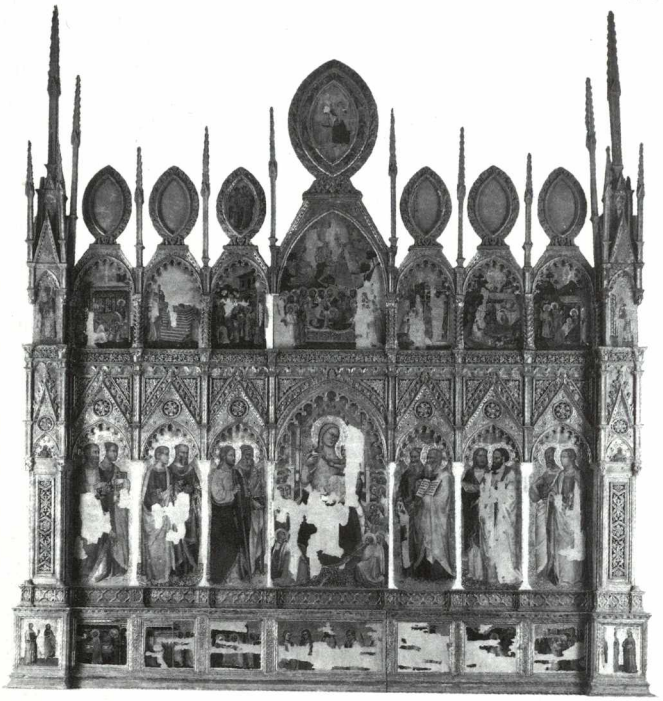
89 *(a, b, c, d, e, f)* - *Pietro Nelli e Tommaso da Mazza*, Polittico, dipinto su tavola, S. Maria dell'Impruneta, Firenze. Il gigantesco polittico di S. Maria dell'Impruneta sbriciolato dai bombardamenti nel 1944 e giudicato irrecuperabile, venne restituito alla chiesa di appartenenza nel 1959, dopo un lavoro di ricomposizione pazientissima e magistrale che occupò il laboratorio per più di 10 anni. Le foto presentano la condizione frammentaria dopo il bombardamento e lo stato attuale.

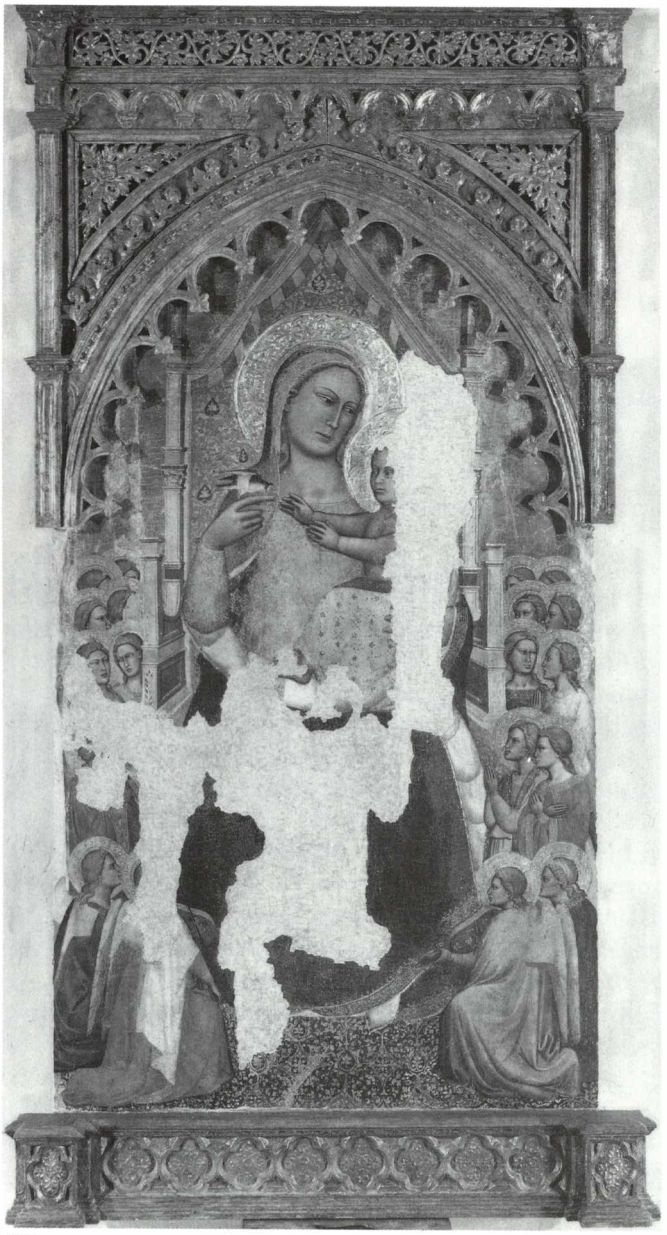
89 b

89 c

89 d

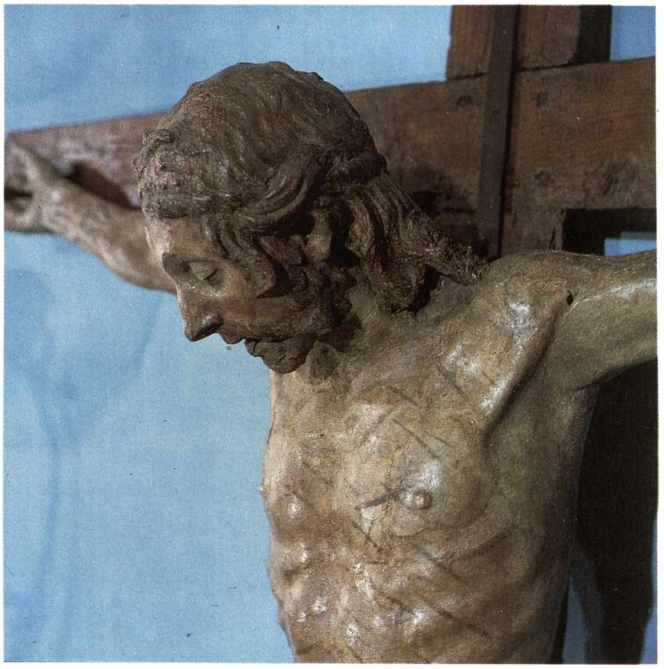
89 e





89 f

90



90 - *Donatello (attr. a)*, Crocifisso, scultura lignea, Convento del Bosco ai Frati, S. Piero a Sieve, Firenze.

4
La questione degli affreschi
Le mostre degli affreschi staccati

Le mostre che si susseguono lungo gli anni '40 e '50 documentando l'operatività del laboratorio fiorentino, avevano per oggetto quasi esclusivmente dipinti su tavola o tela. Bisogna arrivare alla fine dei '50 perché la questione del restauro degli affreschi abbia la sua consacrazione ufficiale con due mostre specialistiche dedicate agli "affreschi staccati".
Nel 1957 e nel 1958 nei locali del Forte Belvedere, appena restaurato da Nello Bemporad, e quindi in uno dei luoghi storicamente e paesisticamente più suggestivi di Firenze e d'Italia, si tennero l'una dopo l'altra due esposizioni che esemplificavano, attraverso una serie di capolavori illustri, le metodiche dello stacco e dello strappo delle pitture murali [1].
Accanto a vecchie operazioni – i profeti della cappella maggiore di S. Maria Novella già scoperti e pubblicati dalla Becherucci, gli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro Verde, sui quali erano intervenuti in successione Domenico Fiscali nel 1909, l'Istituto Centrale del Restauro nel 1940 e infine Tintori, la "Conferma della Regola" di Filippo Lippi al Carmine staccata prima della guerra – si esponevano stacchi nuovi di eccezionale rilievo. Per dire solo di alcuni: le lunette di Andrea del Sarto (Natività della Vergine), di Rosso Fiorentino (Assunta), del Pontormo (Visitazione), del Baldovinetti (Natività) tratte dal Chiostrino dei voti della SS. Annunziata, il Tabernacolo dei Giustiziati di Benozzo Gozzoli proveniente dal ponte sull'Agliena nei pressi di Certaldo, le lunette mirabili di quell'anonimo grande artista in bilico fra colore e luce dell'Angelico e perspicuità fiamminga che affrescò il chiostro detto "degli Aranci" nella Badia Fiorentina. Ce n'era abbastanza per sollecitare la curiosità del pubblico e l'attenzione entusiastica della critica: e, anche, per convincere la Soprintendenza fiorentina ad organizzare, sempre in Forte Belvedere, una terza più grande mostra degli affreschi staccati. Questa però rimasta senza catalogo perché, inaugurata nel 1966, venne sospesa a causa dell'alluvione [2].
Se abbiamo iniziato il capitolo dedicato al problema del restauro degli affreschi ricordando le mostre di Forte Belvedere del 1957 e 1958 è perché esse hanno segnato il culmine (anche e soprattutto per lo straordinario consenso di critica e di pubblico che le accompagnò) di una stagione di stacchi generalizzati che, per numero e notorietà degli interventi, ha pochi confronti in Italia.
Per almeno un quindicennio e fino all'inizio degli anni '70 Firenze fu la capitale indiscussa dello "stacco" e dello "strappo". Gli specialisti fiorentini del settore (Leonetto Tintori, Dino Dini, Giuseppe Rosi, Alfio Del Serra) godettero in quegli anni di prestigio e di udienza quasi in ogni Soprintendenza italiana, le tecniche fiorentine di intervento si imposero come esemplari, mentre il Soprintendente Ugo Procacci, studioso della tecnica dell'antico affresco toscano fin dagli anni '30, acquisiva su quell'argomento larga notorietà internazionale, sia per le campagne di stacco e di strappo da lui dirette e pubblicizzate sia, anche, per il successo del suo libro dedicato agli affreschi e alle sinopie (1961).
Firenze, dunque, capitale del distacco degli affreschi e i laboratori fiorentini di restauro maggiori responsabili della generalizzazione di un metodo che oggi, almeno in quelle forme e in quelle proporzioni, sarebbe difficile giustificare. Occorre dire però, a parziale rettifica di una affermazione che così formulata rischia di apparire troppo semplicistica, che la scelta "*estrattista*" degli anni '50 e '60 fu largamente condivisa e diffusamente applicata dagli Uffici della tutela italiani a cominciare dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma e che, soprattutto, essa ebbe l'appoggio spesso entusiastico della critica più qualificata.
C'è da aggiungere inoltre che, all'interno della lunga stagione degli stacchi, occorrerà isolare e trattare separatamente, come faremo, gli interventi numerosissimi e spesso grandiosi che hanno interessato le pitture murali colpite dall'alluvione del 1966. L'alluvione scatenò danni così complessi, imprevisti e devastanti da rendere assai più giustificabile, in quelle condizioni di emergenza e in assenza di rimedi alternativi sperimentati, la decisio-

ne di stacco per quasi 3000 metri quadrati di affreschi.
Se di un primato fiorentino si può parlare a proposito della stagione degli stacchi precedenti il 1966 e indipendenti dalla specialissime problematiche dell'alluvione, esso va inteso nel senso che la notorietà, il prestigio e il patrimonio di tecnologia e di esperienza degli operatori fiorentini furono usati per affinare e qualificare al meglio, con risultati presto diventati esemplari e normativi in tutta Italia, una scelta operativa di cui soltanto oggi riusciamo a valutare appieno i rischi e i costi. Non in quegli anni quando la convinzione che lo stacco fosse l'unica terapia efficace per il salvataggio delle pitture murali era largamente condivisa (e con argomenti che in quel momento sembravano ben validi) da storici dell'arte e da tecnici della tutela.
Nel 1957 Roberto Longhi, di solito assai critico nei confronti delle Soprintendenze e revisore severo della qualità dei restauri, pubblicava su "Paragone" un editoriale addirittura entusiasta sulla prima mostra degli affreschi staccati in Forte Belvedere. "*Non vi sarà, credo, visitatore che, dagli splendidi risultati, non abbia ricavato la salda convinzione sulla bontà della singolare operazione tecnica e sulla necessità di estenderla a tante altre cose, già da tempo in pericolo di morte, del nostro patrimonio murale*". Fra le "*tante altre cose*" di cui il grande critico si augurava il distacco c'erano anche, è opportuno ricordare, gli affreschi di Assisi e quelli di Piero della Francesca ad Arezzo [3].
Avvallo più importante alle grandi campagne di rimozione degli affreschi non poteva darsi e non è difficile immaginare l'impatto che ebbe su conservatori, restauratori e soprintendenti una così decisa opinione in favore dello stacco, espressa dal massimo storico d'arte italiano e pubblicata sulla rivista più brillante ed autorevole di quegli anni. Anche perché l'articolo di Roberto Longhi non lesinava ironie, e non certo leggere, nei confronti di quei soprintendenti (qualcuno ce n'era, anche allora) convinti che gli affreschi "*debbono morire sul posto, neanche fossero soldati in trincea*". Farsi giudicare ottuso e passatista da Longhi era l'ultima cosa che un soprintendente degli anni '50 e '60 potesse desiderare. Tanto più che si trattava di una opinione condivisa anche da Cesare Brandi il quale nel 1958 sulla rivista ufficiale dell'Istituto parlando della pittura murale premedioevale si augurava lo stacco preventivo generalizzato: "*...questa remozione tanto più andrebbe fatta per le pitture in buone condizioni, perché l'azione di restauro non è taumaturgica ed è logico che interessi soprattutto di conservare le pitture in buono stato*" [4].
Nella stessa direzione si muoveva un soprintendente di prestigio e di riconosciuta competenza come Procacci quando, in un articolo dal titolo molto significativo "Fresco Crisis" apparso su "The Conoisseur" del novembre 1958, affermava che ormai gli antichi affreschi italiani avevano toccato il loro punto climaterico e che il collasso era possibile in qualsiasi momento [5]. La soluzione non poteva essere altro che il distacco generalizzato, con il solo rammarico – è ancora Procacci a parlare in altra e quasi contemporanea occasione – che a fronte delle immense attese e drammatiche urgenze dello sterminato patrimonio affrescato nazionale troppo scarse fossero le forze tecniche e i mezzi finanziari disponibili cosicché l'operatore della tutela veniva a trovarsi davanti ad "*una scelta penosa e dolorosissima, come se in un ospedale il medico fosse costretto a somministrare solo a pochi fra tanti ammalati, il farmaco che ridoni ai morenti la vita*" [6].
Ancora, nel 1962, Giuseppe Marchini e Leonetto Tintori, intervenendo sulla rivista ufficiale dell'amministrazione, potevano parlare della "*prevenzione*" verso il distacco degli affreschi come di un atteggiamento largamente superato e non più condiviso dalle "*molte persone autorevoli*" che avevano in proposito mutato parere [7].
Negli stessi anni Giuseppe Fiocco, lamentando la dissoluzione degli affreschi esterni che un tempo decoravano, in una sontuosità cromatica di gusto quasi musulmano, i palazzi di Venezia, "urbs picta" per eccellenza, considerava provvidenziali gli interventi di strappo anche perché aiutavano a svelare l'aspetto "*misterioso*" ed "*esoterico*" dell'affresco rappresentato dalla sinopia [8]. E, a proposito di sinopie. Pochi fenomeni hanno sollecitato curiosità, interesse quando non vero e proprio entusiasmo come, fra gli ultimi anni '50 e i primi '70, il recupero delle sinopie.
Le raffinate tecniche dello "strappo" perfezionate e generalizzate proprio in quel periodo, consentivano di scoprire e di rimuovere senza danneggiarli, i disegni murali in terra rossa detta "di Sinope"; i quali disegni, tracciati direttamente dal maestro e destinati ad essere coperti dall'intonaco, costituivano, nella esecuzione dell'affresco, la base mnemonica e il supporto grafico necessari al lavoro del pittore. Ecco quindi che un procedimento tecnico come lo "strappo" permetteva di accedere ad un vero e proprio giacimento sommerso di grafica soprattutto trecentesca e quattrocentesca. I grandi

maestri della nostra storia artistica, ben conosciuti nella loro produzione pittorica ad affresco, potevano esserlo ora anche nel loro aspetto disegnativo più personale e segreto; un aspetto che il carattere inedito e la sicura autografia rendevano particolarmente esaltante.
Il libro pubblicato da Ugo Procacci nel 1961 ed intitolato alle sinopie e agli affreschi – al loro rapporto che si sapeva per definizione inscindibile e che ora appariva diviso e metodicamente illustrato nelle sue componenti sia tecniche che espressive – non poteva non suscitare interesse [9]. Anche perché lo studio di Procacci sulla tecnica dell'antico affresco toscano, si accompagnava ad esemplificazioni spesso di prima mano e in genere di straordinaria bellezza. Come non rimanere ammirati, per esempio, davanti a capolavori di grafica veemente e fiammante come le sinopie aretine di Parri Spinelli al cui patetismo elettrico, dal tratto iperteso, quasi sussultorio, così bene si adatta l'aggettivo "*spaventaticcio*" coniato dal Vasari? Come non stupire di fronte alla nitida minuzia che caratterizza le sinopie di Lorenzo di Bicci nel gigantesco tabernacolo detto del Madonnone? Per non dire poi delle peculiarità espressive degli artisti più grandi che l'analisi dei disegni murali preparatori permetteva di cogliere quasi nel loro momento germinale. Il genio trasgressivo di Buffalmacco emerge mirabilmente dai torvi anacoreti, dal mirabile pescatore curvo sulla rete, delle sinopie pisane del Camposanto. Allo stesso modo dai muri della cappella di S. Elena in S. Stefano di Empoli affiorano la tenerezza ombrosa, il comporre delicato e quasi impacciato di Masolino, mentre il sogno prospettico di Paolo Uccello si svela con chiarezza didattica nella sinopia di S. Martino alla Scala o in quelle del Duomo di Prato e Andrea del Castagno vede confermata ed anzi esaltata, dall'esame degli stupendi disegni murali di S. Apollonia, la sua interpretazione plastica ed iperdisegnativa, drammatica ed eroica, del rinascimento pittorico fiorentino. E infine, per citare per una volta un esempio non toscano di recupero che suscitò ammirato stupore e tentativi di emulazione purtroppo non sempre felici nel Nord-Italia, non si può non ricordare il rinvenimento clamoroso in Palazzo Ducale di Mantova del ciclo arturiano di Pisanello, prodigo di sinopie caratterizzate da un "ductus" grafico così intenso da tollerare il confronto solo con i taccuini di Dürer o di Leonardo [10].
Tutto questo per dire che fra le molte ragioni che contribuirono al diffondersi della pratica dello "strappo" generalizzato degli affreschi, quella dell'interesse per la sinopia, aspetto "*misterioso*" ed "*esoterico*" dell'affresco, per usare le suggestive parole di Giuseppe Fiocco, non era certo l'ultima. Non per nulla la redazione 1972 della Carta del Restauro arriva a raccomandare che il trasporto dell'affresco dal muro avvenga preferibilmente con la tecnica dello "strappo", appunto per consentire il recupero dell'eventuale sinopia. Il sogno idealistico di poter cogliere nella sinopia "*il lampo creativo dell'artista*" (Ferretti) era sotteso, anche quando non dichiarato, a molte operazioni di strappo ed è difficile sfuggire all'impressione che almeno in qualche caso, si sia compiuto l'intervento anche per l'emozione di vedere apparire la sinopia [11].
Vari erano senza dubbio i motivi che a Firenze come dappertutto in Italia, spingevano verso la pratica dello stacco e dello strappo delle pitture murali. C'erano, sarebbe difficile negarlo, interessi e curiosità di tipo filologico e storico: la scoperta delle sinopie, la possibilità di poter studiare da vicino le pitture murali anche più lontane e inaccessibili.
Su tutto sovrastava però una autentica preoccupazione tutelare dominata dal timore della ineluttabile prossima rovina del patrimonio affrescato italiano e della conseguente necessità di applicare rapidamente e diffusamente la terapia radicale, però risolutiva, della rimozione fisica.
Né possiamo sottovalutare, nell'atteggiamento di chi in quegli anni dirigeva Soprintendenze ed Istituti Universitari, l'effetto psicologico causato dal ricordo ancora ben vivo dei disastri della guerra: i cicli del Camposanto di Pisa e degli Eremitani arsi dagli spezzoni incendiari e sbriciolati dalle bombe e, dunque, il rammarico per perdite dolorose che, certo, interventi tempestivi di stacco e di trasferimento avrebbero potuto evitare.
Sincere preoccupazioni di tutela mescolate all'orientamento di fondo di una critica d'arte allora soprattutto attenta allo specifico fare del singolo artista, alla qualità del dettaglio, alle minute varianti dell'autografia e meno, o non altrettanto, sensibile ai valori d'insieme, alle condizioni originali di visione, alle ragioni del contesto, si trovarono così obbiettivamente alleate nel privilegiare la rimozione delle pitture murali su altre possibili forme di intervento.
Il fenomeno toccò il culmine negli anni '60, coincidendo a Firenze con l'attività del dopo-alluvione, delle cui problematiche del tutto eccezionali avremo occasione di parlare in dettaglio in seguito.

Già all'inizio dei '70 però il favore diffuso nei confronti dello stacco appariva in rapido declino. Ed è un declino che sembra dipendere da esperienze negative velocemente accumulatesi nelle Soprintendenze italiane, più che da riflessioni teoriche. I depositi di Soprintendenza ingorgati di affreschi malinconicamente ammucchiati gli uni sugli altri, le enormi difficoltà del ricollocamento, i risultati insoddisfacenti delle rare sistemazioni museografiche (certo non compensate dalle fin troppo pubblicizzate mostre itineranti di pitture murali staccate) e, quindi, la dissipazione e il pratico occultamento di tanta parte del nostro patrimonio pittorico ad affresco. L'esperienza aiutava anche a ridimensionare il "*mito*" della sinopia e non solo per gli enormi problemi legati al loro ricollocamento, per l'indebolimento delle tracce figurative che lo strappo quasi inevitabilmente comporta, ma anche e soprattutto per la sostanziale impossibilità a livello museografico di esporre con criteri e per finalità estetiche materiali che non erano destinati ad essere visti e che non riescono ad essere sempre e fino in fondo omologati – vuoi per la difformità della scala, vuoi per la stretta correlazione tecnico strumentale con il prodotto finito, vuoi per il diverso livello di consapevolezza espressiva – ai disegni. È un fatto che anche i migliori fra i musei delle sinopie (penso a quello nel suo genere esemplare di Pisa) non eliminano nello spettatore una sensazione di sostanziale disagio e quasi di imbarazzo, come un contrasto stridente e irrisolvibile fra ostensione materica anche troppo esplicita e appagamento estetico che si avverte bloccato e come rimandato a uno stadio ulteriore: necessario eppure assente.

Più in generale possiamo dire che alla base del declino della pratica del distacco degli affreschi da parte degli uffici della tutela c'era l'esperienza, all'inizio degli anni '70 ormai consolidata, dei limiti anche tecnici di quel "*farmaco*" che troppo ottimisticamente s'immaginava miracoloso e dei risultati certi che, invece, era già possibile registrare ed elencare: soprattutto le difficoltà del ricollocamento ma poi, anche, l'indebolimento della pittura, la relativa affidabilità dei supporti, una certa inevitabile diminuzione della specificità materica dell'affresco.

Nel 1973 in una pubblicazione curata dal direttore dell'Istituto Centrale del Restauro Giovanni Urbani, Giorgio Torraca concludeva il suo saggio in favore della conservazione e restauro "*in situ*" degli affreschi, con parole che conviene citare testualmente: "*Il distacco degli affreschi è forse il migliore esempio della concezione di bene culturale come bene di consumo destinato allo sfruttamento intensivo. Il dipinto, mediante l'operazione di distacco, viene sezionato nei suoi componenti (sinopia, disegno preparatorio, pittura) e viene reso trasportabile in modo da poter essere esposto in varie località. Esso è in pratica trasformato in prodotto deperibile di rapido e facile consumo che dopo un uso intensivo finisce semidimenticato nei musei o nei depositi delle Soprintendenze. La parabola dell'affresco staccato potrà forse un giorno rappresentare simbolicamente la politica di conservazione dei beni culturali basata sul restauro come uso dei beni stessi. Per quanto nobili possano essere i fini di questo uso, è probabile che i danni da esso prodotti supereranno gli effetti combinati che fattori ambientali e crisi di civiltà hanno determinato in passato*" [12].

A parte un certo eccesso di "*vis*" polemica (dove non è difficile avvertire in trasparenza il dissenso nei confronti delle contemporanee mostre fiorentine itineranti degli affreschi staccati) non si può negare che l'intervento di Torraca cogliesse sostanzialmente nel segno mettendo in luce, con efficacia, i limiti e i pericoli di una cultura del restauro in quel momento ancora diffusa.

Di fatto l'orientamento di fondo verso il distacco delle pitture murali stava ruotando velocemente di 360°. Dall'opinione favorevole, sia pure con motivazioni ed accentuazioni diverse, di Longhi, di Procacci, di Fiocco a quella appunto duramente critica di Giorgio Torraca portavoce dell'Istituto Centrale. E un viraggio teorico così radicale intervenuto nell'arco di appena vent'anni, su una questione decisiva come quella del distacco degli affreschi, e ai livelli più alti di autorevolezza tecnico-scientifica, dovrebbe indurci a una salutare prudenza di fronte ad entusiasmi sempre possibili e sempre pericolosi nel campo delicato e come pochi opinabile e mutevole del restauro.

Il libro "La conservation des peintures murales" di Mora e Philippot, pubblicato nel 1977 ma elaborato e in parte conosciuto fin dalla metà del decennio precedente, venne alla luce quando ormai la stagione del distacco generalizzato era al declino [13].

In questo libro ponderoso, autentico classico nel suo genere, destinato ad avere grande influenza sull'ultima generazione di restauratori di affreschi, il problema delle antiche pitture murali è attentamente e metodicamente analizzato in tutte le sue implicazioni tecniche e teoriche. Lo stacco e lo

strappo vengono considerati rimedi estremi da impiegare solo in casi assolutamente eccezionali e solo quando sia dimostrata l'inefficacia di sistemi alternativi di consolidamento e di conservazione in loco.
Soprattutto risulta mutato il modo di concepire l'affresco. Il quale sempre di meno è visto come realtà storica e artistica autonoma e sempre di più invece come elemento strettamente "*pertinenziale*" alla struttura architettonica che lo ospita. Struttura alla quale appare indissolubilmente legato sia da considerazioni storico-critiche (la subordinazione visuale e prospettica allo spazio e alla luce originari, il collegamento simbolico ed espressivo con il luogo di cui fa parte) che da valutazioni strettamente tecniche (il rapporto di osmosi, come di pelle sulla carne, che salda in una realtà materica non sezionabile senza danno il colore all'intonaco e quest'ultimo al muro). Le idee di Mora e Philippot – che puntavano, di conseguenza, a privilegiare il restauro conservativo e manutentivo, l'intervento leggero e flessibile rispetto alle pratiche pesanti e irreversibili della modificazione materica e della rimozione fisica – sono oggi largamente condivise, ma già lo erano al momento in cui usciva il loro libro. Il quale tuttavia ha il merito di avere chiarito con rigorosa impostazione teorica e ricchezza di contributi tecnici i limiti e i costi della cultura del distacco, privilegiando e affinando in alternativa le metodiche del consolidamento in loco; le quali ultime, pur con tutte le cautele doverose nei confronti dei nuovi materiali diffusi dall'industria chimica e i rischi impliciti nella loro ancora insufficiente sperimentazione, hanno oggi quasi ovunque soppiantato gli interventi di rimozione fisica delle pitture murali.
Un bilancio quantitativo della stagione del distacco degli affreschi a Firenze e, più in generale, in Toscana non è mai stato tentato. Per farlo, oltre che consultare le schede dei cataloghi di mostre e la letteratura storico-artistica dovremmo revisionare sistematicamente gli archivi delle Soprintendenze toscane, nei decenni '50 e '60 caratterizzate da un attivismo eccezionale, senza paragoni in Italia. Ci accorgeremmo allora (e pure scorporando gli interventi più direttamente collegabili alle conseguenze dell'alluvione del 1966) che le operazioni di stacco e strappo, investono una gamma vastissima di tipologie e di situazioni conservative e ambientali. Si staccano gli affreschi dei numerosissimi tabernacoli stradali, una delle caratteristiche più tipiche del paesaggio urbano e rurale fiorentino. Dal Lorenzo di Bicci del Tabernacolo del Madonnone, al Tabernacolo del Boldrone di Pontormo a quello detto "della Visitazione" (o di S. Chiara) dipinto da Benozzo Gozzoli a Castelfiorentino circa il 1465; dalla lunetta con la "Vergine in trono fra i Santi Giorgio e Leonardo" che decorava la nicchia interna della porta fiorentina detta di S. Giorgio, all'edicola con l'Incoronazione della Vergine che Francesco di Michele affrescò a Colonnata alla periferia nord di Firenze, dal Tabernacolo di Francesco d'Antonio all'angolo di Piazza S. Maria Novella con via della Scala a quello anonimo datato al gennaio del 1409, di S. Andrea a Rovezzano [(14)].
E in molti di questi casi occorre riconoscere che gli interventi avevano motivazioni valide. La caduta delle pratiche tradizionali di salvaguardia e di manutenzione (per il mutare del costume religioso e lo stravolgimento abitativo di città e campagna) il rischio continuo di danneggiamenti vandalici e, soprattutto, l'inquinamento da motori a scoppio con il conseguente veloce degradare delle superfici affrescate per la trasformazione dei carbonati in solfati solubili, giustificavano le preoccupazioni più serie per la sorte delle pitture murali in esterno e quindi la messa in opera di terapie radicali. In moltissimi casi però si staccano anche pitture murali interne, al sicuro da fenomeni inquinanti e non così insidiate dall'umidità e dai sali da non poter sopportare interventi di consolidamento in loco. Il caso delle lunette del chiostrino dei Voti alla SS. Annunziata staccate fra la fine degli anni '50 e i primi '60 nonostante che provvedimenti ottocenteschi le avessero isolate da contatti con l'esterno mediante la messa in opera di un lucernario, è ben significativo di un orientamento che considera lo stacco metodo anche preventivo di conservazione delle pitture murali. E gli esempi si potrebbero moltiplicare. Citeremo per tutti quello della cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato. Gli affreschi attribuiti a Paolo Uccello furono in gran parte staccati da Giuseppe Rosi negli ultimi anni '60 perché investiti da attacchi di muffe e da microsollevamenti del colore.
Viene il sospetto che quei fenomeni avrebbero potuto essere neutralizzati o almeno tenuti sotto controllo anche con tecniche tradizionali di consolidamento e che in ogni caso nel decidere il distacco un ruolo non troppo secondario lo abbia giocato il desiderio di recuperare le sinopie.
L'aspetto più grave di questi interventi era che lasciavano dietro di sé metrature impressionanti di affreschi staccati e di sinopie che non sempre era

possibile restituire alla pubblica fruizione.
Le mostre di affreschi staccati – come quella che si tenne a Prato in Palazzo Pretorio nel 1969 – mietevano larghi successi di pubblico e di critica [15]. Grazie agli affreschi staccati l'antica civiltà artistica toscana poté conoscere nei tardi anni '60 una clamorosa e internazionale notorietà di massa, come accadde in occasione della mostra "The great age of fresco" confezionata per il pubblico straniero dopo l'alluvione del 1966 e per qualche anno itinerante per le principali capitali d'Europa e d'America. Ma per le Soprintendenze, e per quella di Firenze in particolare, dopo ogni mostra e dopo ogni campagna di stacco, si presentavano colossali e praticamente irrisolvibili problemi di restituzione e di esposizione. Che fare, per esempio, degli affreschi rimossi dalle loro originarie collocazioni esterne? Le ragioni che avevano consigliato il loro distacco erano le stesse che ne proibivano, dopo, la restituzione agli agenti atmosferici e alle sostanze inquinanti che erano stati causa del loro degrado. Se in qualche caso si poteva tentarne la restituzione in pristino (come si è fatto per il ciclo del "Maestro degli Aranci" alla Badia Fiorentina e per le lunette del Chiostrino dei Voti alla SS. Annunziata) per la maggioranza degli affreschi fiorentini staccati da chiostri conventuali, da mura cittadine, da tabernacoli, il destino non poteva essere altro che il malinconico ricovero nei depositi di Soprintendenza. Oppure, in alternativa appena meno crudele, la loro sistemazione museografica in qualche ambiente interno dell'edificio al quale erano appartenuti.
E che fare delle sinopie? Questo patrimonio di grafica medioevale e rinascimentale che, per avere una metratura perfettamente uguale agli affreschi che lo sormontavano, esigeva uno spazio espositivo altrettanto vasto? Il megamuseo degli affreschi staccati – questo mostro espositivo il cui progetto sinistramente aleggiò su Firenze per qualche anno – per fortuna non si fece mai ed oggi non se ne parla più. Rischiava di somigliare troppo ad una triste esibizione di cadaveri imbalsamati, innaturalmente irrigiditi sulle loro protesi plastiche, perché potesse essere preso seriamente in considerazione. E poi mancavano gli spazi adeguati anche per una semplice e correttamente praticabile sistemazione archivistica dei numerosissimi affreschi staccati e delle loro sinopie. L'unico museo degli affreschi staccati realizzato in Toscana è quello allestito, nel 1974, nel S. Domenico di Prato [16]. A parte l'esempio di Pisa, dove ci si limitò a raccogliere, in un locale vicino alla Primaziale, le sinopie e parte degli affreschi pertinenti il Camposanto [17]. Diverso, invece, fu il caso di Prato dove, nei locali di un antico convento domenicano demanializzato, si vollero raccogliere pitture murali di provenienza pratese e no tutte accomunate da uno stesso malinconico destino. Il tabernacolo detto "*del ceppo*" di Niccolò di Pietro Gerini accanto ad un grande affresco del Volterrano proveniene dal convento fiorentino di S. Teresa, le sinopie del tabernacolo di Figline, località della campagna pratese, insieme alle sinopie di Paolo Uccello transitate dalla cappella dell'Assunta in Duomo. Il risultato è quello di un assemblaggio eterogeneo dove, al di là del pregio dei singoli oggetti esposti e senza togliere nulla al meritorio impegno tutelare che promosse l'iniziativa, appare dominante un senso di disagio e quasi di imbarazzo. Come se ci si trovasse di fronte più che ad una rara antologia di preziosa pittura italiana, ad un mesto cimitero di spaesati asettici relitti.
Perché è questa, nonostante le sistemazioni museografiche anche più raffinate e le più convincenti giustificazioni critiche e conservative, l'impressione di fondo che produce sul visitatore medio una serie di affreschi staccati. E l'esempio di Prato era ancora, nel suo genere, degno di apprezzamento: non fosse altro che per il tentativo di offrire alla fruizione pubblica opere d'arte altrimenti destinate ai depositi, dando dignità di museo e assetto scientifico ad una parte non piccola del patrimonio culturale cittadino.
Più spesso il destino degli affreschi staccati erano depositi lontani ed impraticabili (a Firenze Villa Corsini oppure San Salvi) dove la ristrettezza degli spazi, le dimensioni e la pesantezza dei supporti rendevano di fatto impossibile la loro consultazio ne. Con il risultato abbastanza paradossale che opere d'arte anche importantissime venivano sottratte per tempi indefiniti alla visione diretta e allo studio proprio a causa del provvedimento tecnico che intendeva garantirne la sopravvivenza e quindi la migliore godibilità. Talora accadeva anche, come si è detto, che gli affreschi staccati con le relative sinopie venissero collocati all'interno del monumento di pertinenza: è il caso, per esempio, dell'affresco con la "Sagra" di Filippo Lippi, documento prezioso della sua precoce educazione masaccesca, già nel chiostro del Carmine a Firenze, ed ora in un locale coperto che funge in pratica da mini-museo delle pitture murali staccate di quel convento. A volte affreschi e sinopie si allineavano,

in coesistenze un po' stridenti, sui muri interni di una chiesa e di un museo.
Il Cenacolo del convento di Ognissanti mirabile struttura architettonica di pieno quattrocento, è oggi costretto ad ospitare, per esempio, accanto all'affresco staccato del Ghirlandaio con l'Ultima Cena (ricollocato al suo posto) anche la sinopia di pertinenza e, con quella, altre sinopie di altra epoca provenienti da pitture murali attigue. Con effetti a dir poco fastidiosi per l'immagine di quell'ambiente, trasformato innaturalmente in un museo di se stesso: un museo che espone, per così dire, le proprie viscere. E altri esempi di questo genere potrebbero essere agevolmente citati.
Non mancavano poi i casi in cui affreschi staccati e sinopie finivano nelle collocazioni più improprie, magari nell'atrio di una banca o al Palazzo dei Congressi. Accadeva così che l'affresco – per definizione tecnica e realtà materica, forma espressiva immobile – acquistava, una volta staccato, una ambigua mobilità, ora eclissandosi nelle voragini carsiche dei depositi di Soprintendenza, ora approdando a precarie e improprie collocazioni, ora peregrinando, al pari dei dipinti su tela e su tavola, per le capitali dell'arte e della cultura.
La stagione degli stacchi generalizzati si concludeva, a Firenze come altrove, con bilanci non certo entusiasmanti.
È proprio nell'ambiente fiorentino però, in una situazione di riflessione critica stimolata dagli enormi problemi provocati dall'alluvione del 1966 e grazie alla saldatura provvidenziale in quell'occasione realizzatasi fra laboratorio di restauro ed istituti universitari, che incominciarono a delinearsi e a prendere forma metodi di salvataggio degli affreschi diversi dal distacco.
Nel 1969 ad Amsterdam alla conferenza dell'ICOM, un gruppo di ricercatori del Consiglio Nazionale delle Ricerche, guidati dal professor Enzo Ferroni dell'Istituto di Chimica Fisica dell'Università di Firenze, presentava una relazione di eccezionale interesse. Gli scienziati fiorentini, sulla base dei primi risultati sperimentali condotti in stretto contatto con i responsabili della Soprintendenza (Ugo Procacci e Umberto Baldini) e il restauratore Dino Dini, erano in grado di proporre un metodo di consolidamento delle pitture murali solfatate e decoese che si distingueva da quelli tradizionali perché realizzava una specie di rigenerazione chimica della struttura dell'affresco secondo un processo che potremmo definire omologo alla formazione dell'affresco stesso. Il metodo, ormai illustrato da una consistente letteratura oltre che da una serie cospicua di risultati eccellenti, è conosciuto fra gli addetti ai lavori con il nome sintetico di "*bario*", perché è l'idrossido di bario l'elemento che, una volta applicato sul dipinto murale, si trasforma nel forte legante in grado di cementare il film pittorico e l'intonaco disgregato, secondo una catena chimica e un processo di consolidamento (la carbonatazione) simili a quelli che governano la formazione stessa dell'affresco [18].
Non è qui il luogo di illustrare l'applicazione, fra l'altro abbastanza complessa e delicata, del metodo del bario. Interessa di più sottolineare la singolarità davvero innovativa del procedimento. Un fenomeno di degrado tipico dell'epoca moderna e cioè la solfatazione o "*gessificazione*" dell'affresco (per polluzione atmosferica, metabolismo batterico etc.) poteva essere fronteggiato e bloccato non già con l'impiego di collanti o di fissativi plastici pericolosi perché alieni rispetto alla natura inorganica della pittura a fresco e perciò imprevedibili nel medio e lungo periodo – né, tanto meno, con la terapia brutale e irreversibile del distacco – ma, piuttosto, con una metodica naturale che arrivava alla rigenerazione della tessitura cristallina dell'affresco per via, potremmo dire, analogica. La messa a punto del "*bario*" denunciava una mutazione profonda nella cultura del restauro. Le metodiche dure dello stacco e dei fissativi pesanti cedevano gradualmente il passo a tecnologie più leggere, rispettose della realtà materica dell'opera d'arte, attentamente studiose dei delicati equilibri chimico-fisici che ne governano la sopravvivenza.
E la scienza applicata al restauro si dimostrava in grado di servire con puntualità ed efficacia un orientamento teorico che più dei farmaci miracolosi e degli interventi radicalmente risolutivi, chiedeva la conoscenza esatta dei processi di degrado e la possibilità di controllarli senza mutazioni innaturali o traumatiche interferenze. Se ne ebbe una prova brillante, anche se limitata ad un problema abbastanza marginale, quando nel 1976 Mauro Matteini, esperto scientifico dei laboratori di restauro fiorentini, presentò un metodo di riconversione dei pigmenti di biacca ossidati nelle pitture di Alessio Baldovinetti in S. Miniato. Una reazione chimica sapientemente innescata consentiva il ripristino dei valori cromatici che il processo di ossidazione aveva addirittura ribaltato nel loro contrario. In questo modo, per esempio, le corna innaturalmente nere del toro nell'Evangelista Luca riprendevano il loro colore bianco ombreggiato di grigio,

senza la menoma aggiunta di pigmenti cromatici, senza immissione di materiali inquinanti o attivazione di processi secondari dannosi [19].
La stagione del "*bario*" iniziata con sperimentale cautela nel 1968 sulla Crocifissione del Beato Angelico nell'aula capitolare di S. Marco ebbe il suo protagonista in Dino Dini, senza dubbio uno dei professionisti migliori usciti dalla scuola fiorentina. Dobbiamo a lui e ai suoi allievi (in particolare a Guido Botticelli e a Sabino Giovannoni) i restauri, fittamente dislocati negli anni Settanta, in S. Marco (la Crocifissione dell'Angelico, il Cenacolo del Sogliani), in S. Salvi (l'Ultima Cena di Andrea del Sarto), nelle cappelle Rinuccini e Velluti in S. Croce, alla SS. Annunziata (i grandi dipinti murali del Refettorio opera di Santi di Tito e del Ferretti), in S. Martino dei Buonomini, nella cappella Strozzi di S. Maria Novella. Opere capitali della storia dell'arte italiana che i metodi di consolidamento con l'idrossido di bario riuscirono a salvare da stacchi più che probabili. Con quale vantaggio per la conservazione e la presentazione di quei capolavori lo potrà benissimo capire e in maniera quasi didascalica, chi vorrà confrontare nella cappella Strozzi di S. Maria Novella i grandi affreschi con l'Inferno e il Paradiso delle pareti laterali, staccati negli anni 1966/67, con la parete di fondo trattata a "*bario*" circa dieci anni dopo.

NOTE

(1) *I e II mostra degli affreschi staccati*, cataloghi a cura di U. PROCACCI, U. BALDINI, L. BERTI, Firenze 1957 e 1958.

(2) L. BELLOSI, "*La mostra di affreschi staccati al Forte Belvedere*", in "Paragone", 1966, nr. 201, pp. 73-79.

(3) L. LONGHI, "*Per una mostra storica degli estrattisti*", su "Paragone", 1957, nr. 91, pp. 3-8.

(4) C. BRANDI, "*Il restauro della pittura antica*", su B.I.C.R., n. 33, 1958, p. 78, pubblicato anche su "*Teoria del restauro*", Torino, ed. 1977, p. 86. Da notare che BRANDI, al pari di PROCACCI, sembra credere in una specie di collasso climaterico degli affreschi, caratteristica nefasta della nostra epoca: "*...acceleramento in parte spiegabile, in parte inspiegabile, che si è avuto nelle ultime decine d'anni, nel deterioramento delle pitture murali, sia classiche che medioevali e moderne*", (ibidem p. 85).

(5) U. PROCACCI, "*Fresco's Crisis*", su "The Conoisseur", 1958, novembre, p. 154-158.

(6) U. PROCACCI, "*Dell'affresco*", in AA.VV., "Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco (catalogo della mostra, Venezia 1960), stampato a Vicenza 1960, p. 24. In questo stesso volume il saggio di MICHELANGELO MURARO dedicato a "*Tecniche della pittura murale veneta*" (pp. 25-32) dà un'idea del credito quasi senza riserve che in quegli anni veniva accordato alle moderne metodologie di rimozione delle pitture murali. Dopo aver riconosciuto che ben pochi degli affreschi staccati nell'Ottocento sono arrivati fino a noi o si trovano in buono stato di conservazione, nonostante che il corretto rilevamento di tale vicen-

da storica dovesse obbligare, per logica deduzione, a considerazioni di almeno generica cautela, lo studioso afferma tutta la sua fiducia nell'uso delle resine sintetiche al posto dei collanti animali o del caseato di calcio, e nell'impiego generalizzato di supporti indeformabili e non putrescibili.

(7) G. MARCHINI-L. TINTORI, "*Problemi di restauro di affreschi*", su "Bollettino d'arte", XL-VII, 1962, p. 89-91.

(8) G. FIOCCO, Presentazione a "Pitture murali nel Veneto", Venezia 1960, p. 14: "*Così lo strappo, il quale sembrava l'«estrema ratio», si rivela il salvamento di due aspetti dell'opera; quello appariscente e quello misterioso, esoterico, delle «sinopie»...*".

(9) U. PROCACCI, "*Sinopie e affreschi*", Milano 1961.

(10) Per il ciclo di PISANELLO a Mantova e per le complesse vicende di recupero e di studio si veda, in particolare, G. PACCAGNINI, "*Pisanello alla corte dei Gonzaga*" (catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Ducale), Milano 1972 e idem "*Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*", Milano s.d. (ma 1972). Una certa politica di restauro fondata sulla generalizzazione del distacco degli affreschi, è ben documentata dai due cataloghi "*Pitture murali restaurate*" che vennero editi dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Verona nel 1971 e nel 1978, per cura di M. TERESA CUPPINI. È significativo che, nell'introduzione alla prima delle due pubblicazioni, il soprintendente Pietro Gazzola, pur dopo affermazioni di principio in favore della conservazione in loco degli affreschi, affermi testualmente: "*Quando poi si voglia entrare nell'ambito della valutazione critica e dell'apporto culturale offerto dall'operazione di strappo dobbiamo riconoscere che, a parte il recupero dell'opera d'arte in se stessa, i ritrovamenti di strati sottostanti di affreschi, la scoperta di disegni preparatori e di schizzi arricchiscono sia le nostre conoscenze storico-critiche, sia il nostro patrimonio artistico. Soprattutto le sinopie ci consentono di affinare le cognizioni su maestri, l'opera grafica dei quali era ignorata o malnota o confusa*".

(11) M. FERRETTI, "*Sinopie (e affreschi?) a proposito del nuovo museo di Pisa*", su "Prospettiva", 1980, nr. 20, pp. 2-6. Come afferma il FERRETTI non c'è dubbio che l'interesse per le sinopie denunci una concezione del restauro (peraltro tipica del nostro tempo ed enfatizzata dallo specialismo filologico) inteso prevalentemente se non esclusivamente come occasione di "*accrescimento documentario*", strumento per fornire informazioni e materiali utili agli studi.

(12) G. TORRACA, "*Dipinti murali*", in "Problemi di conservazione" (a cura di GIOVANNI URBANI), Bologna, s.d. (ma 1973), p. 48.

(13) P. MORA-M. PHILIPPOT, "*La conservation des peintures murales*", Bologna, 1977.

(14) Per gli interventi citati e per molti altri databili nel periodo si veda U. PROCACCI, op. cit., 1961.

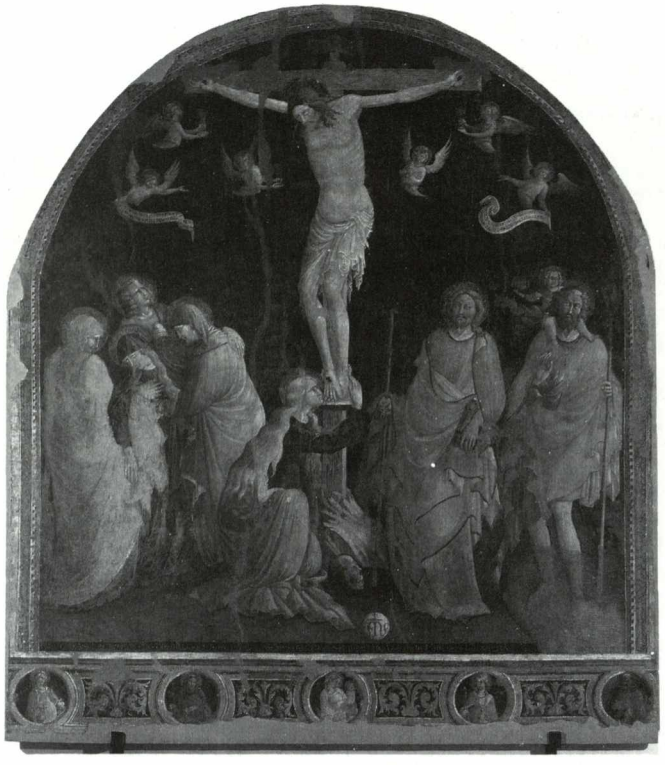
(15) G. MARCHINI, "*Due secoli di pittura murale a Prato*" (catalogo della mostra), Firenze 1969.

(16) F. GURRIERI, "*Pittura murale nel S. Domenico di Prato*", Firenze 1974. Il precedente più significativo per il progetto di musealizzazione del patrimonio affrescato mobile della città e del territorio di Prato era stata la mostra che si tenne in Palazzo Pretorio fra il settembre e il novembre 1969.

(17) A. CALECA-G. NENCINI-G. PIANCASTELLI, "*Pisa - Museo delle sinopie del Camposanto Monumentale*", Pisa 1979.

(18) Sul metodo del "bario" nel restauro degli affreschi solfatati si vedano, anche per i riferimenti bibliografici e le esemplificazioni pratiche: M. MATTEINI, "*Il metodo del Bario nel restauro degli affreschi*", su "Critica d'Arte", fasc. 166-168, luglio-dicembre 1979, pp. 182-184, E. Feroni, "*Restauro chimico-strutturale di affreschi solfatati*", in "*Metodo e Scienza*", catalogo della mostra, Firenze 1982, pp. 265-269.

(19) M. MATTEINI, "*Ossidazione della biacca in pitture murali. Metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti della chiesa di S. Miniato (Firenze)*", Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte a 10 anni dall'alluvione. Firenze, novembre 1976, ed. 1981, cit., pp. 257-269; M. MATTEINI-A. MOLES, "*Recupero di un pigmento modificato, la biacca di piombo, mediante un trattamento chimico*", su "*Metodo e Scienza*", Firenze 1982, pp. 253-256.



91 a

91 *(a, b) - Parri di Spinello*, Crocifissione con vari santi (affresco e sinopia), Arezzo, Conservatorio di S. Caterina.
Il carattere eccentrico ed ultraespressivo dello stile di Parri risulta con perfetta evidenza dall'esame delle sue sinopie: capolavori di grafica nervosa, quasi sussultoria, tanto da giustificare l'aggettivo "*spaventaticcio*" coniato da Vasari.

91 b

92 a

92 *(a, b) - Parri di Spinello*, Cristo Crocifisso tra Madonna e S. Giovanni (affresco e sinopia), Arezzo, Palazzo Comunale.

93 - *P. Uccello*, Storie della Genesi - Diluvio Universale e recessione delle acque, affresco staccato, Firenze, S. Maria Novella.

94 - *P. Uccello*, Storie della Genesi - Creazione degli animali e creazione dell'uomo, affresco staccato, Firenze, S. Maria Novella.

95 - *A. Baldovinetti*, La Natività, affresco staccato, Chiostrino dei Voti della SS. Annunziata, Firenze.

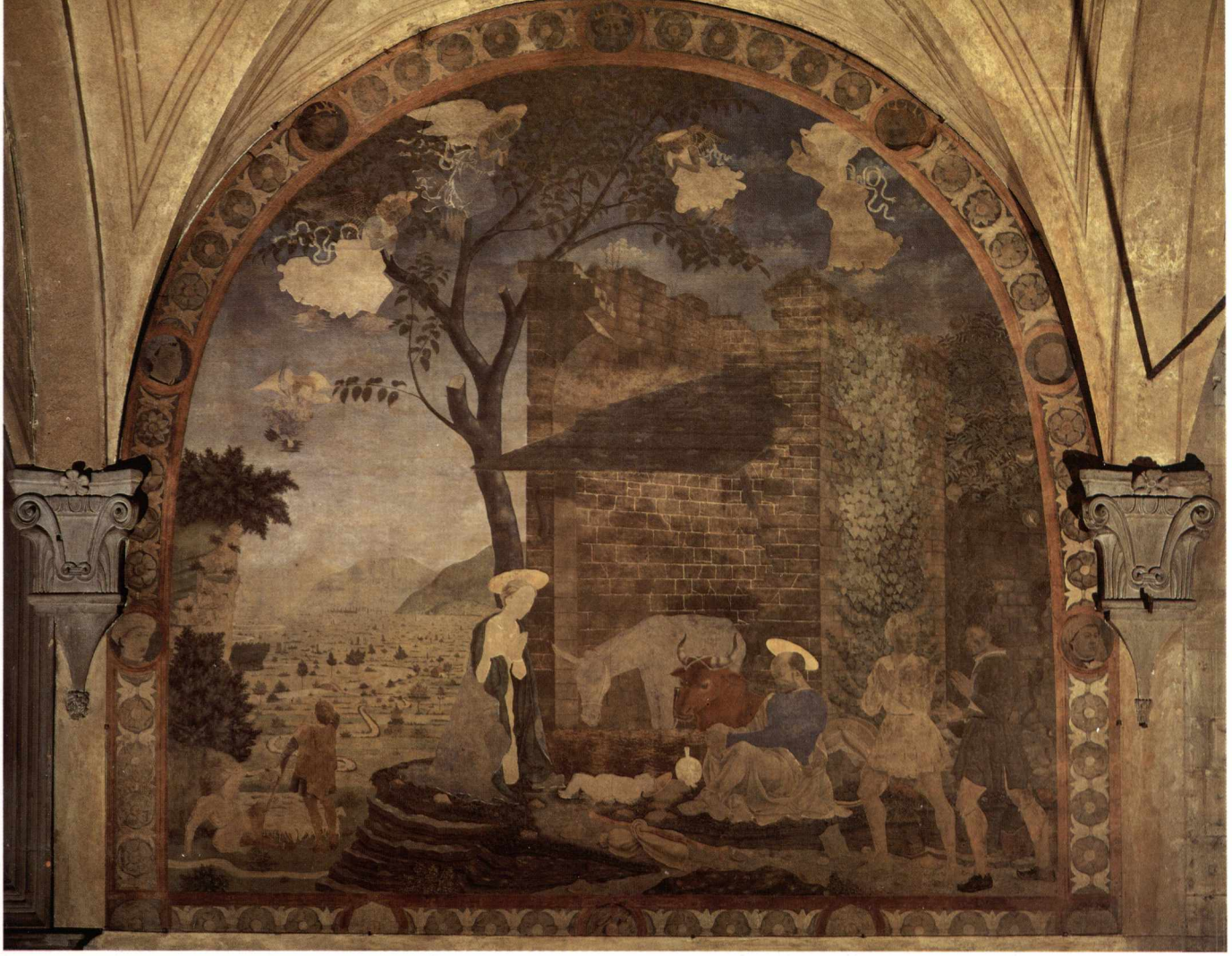
96 - *Pontormo*, La Visitazione, affresco staccato, Chiostrino dei Voti della SS. Annunziata, Firenze.

97 - *Rosso Fiorentino*, La Vergine Assunta, affresco staccato, Chiostrino dei Voti della SS. Annunziata, Firenze.

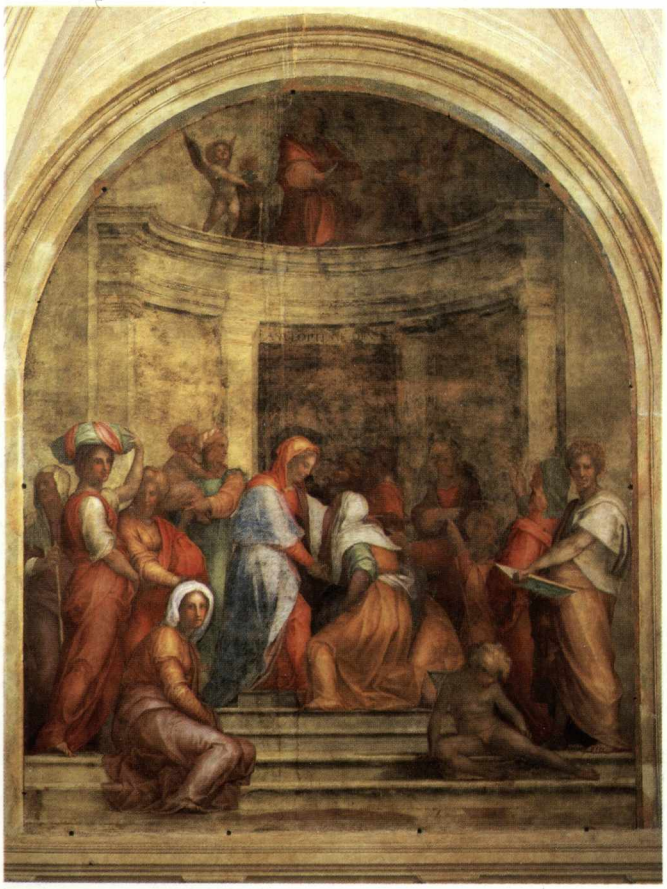
92 b

93

94

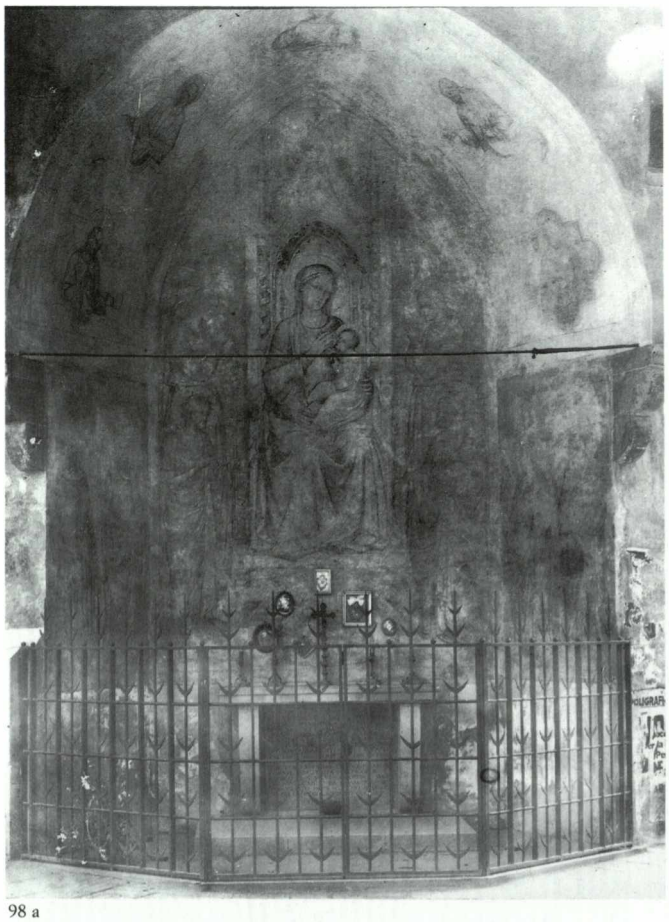


95



96

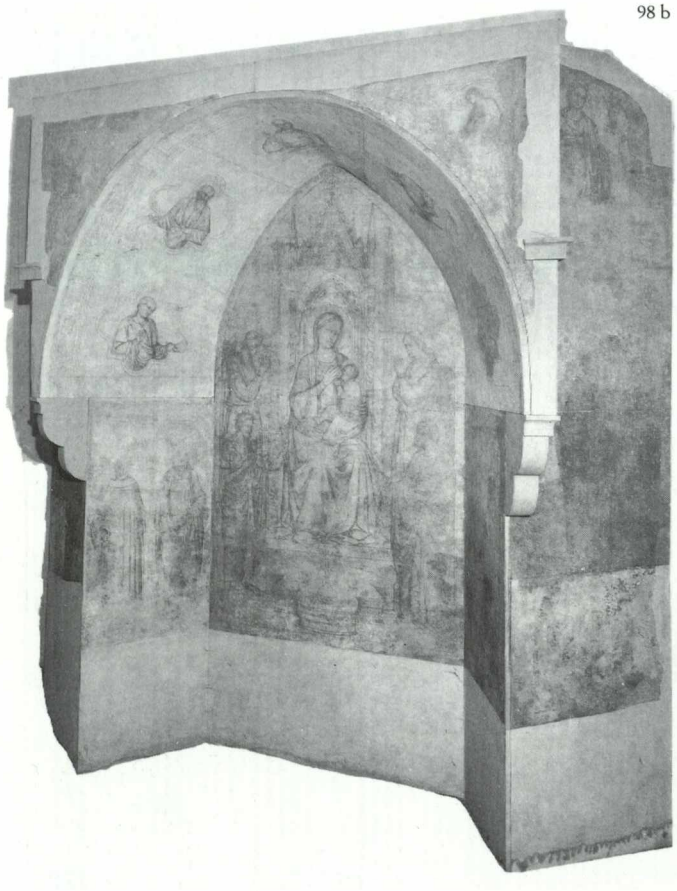
97



98 a

98 *(a, b, c, d, e) - Lorenzo di Bicci*, Tabernacolo detto "del Madonnone", Firenze. Prima e dopo il restauro.
Le inusitate dimensioni del grande tabernacolo, ubicato alla periferia della città, giustificano il nome (Madonnone) attribuitogli dal popolo fiorentino. L'affresco, ancora in buone condizioni all'inizio di questo secolo, per l'abbandono e la mancanza di manutenzione degradò velocemente, al punto che fu necessario procedere al distacco delle sinopie, l'unica parte sopravissuta ed ancora leggibile. Le foto che qui si presentano documentano le sinopie del "Madonnone" prima e dopo lo stacco. Si noti, nelle riproduzioni di dettaglio, la perfetta, minuziosissima qualità della resa grafica completa di ombreggiature e di ogni più piccolo particolare; quasi si trattasse di una pittura monocroma e non già di uno schema di lavoro destinato ad essere sepolto sotto l'affresco.

98 b



98 c

98 d

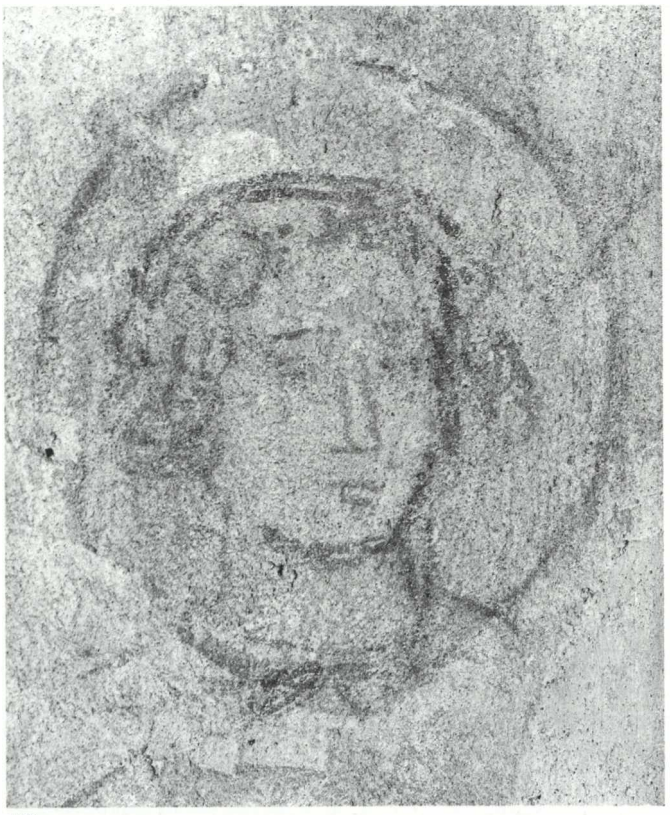
98 e

99 *(a, b, c, d) - Buffalmacco*, Tebaide (sinopie con le storie dei santi anacoreti), Pisa, Camposanto.
L'incendio sviluppatosi a seguito del bombardamento del 27 luglio 1944, costrinse a staccare dalle pareti del Camposanto pisano l'insieme del ciclo pittorico la cui parte più cospicua fu dipinta da Bonamico Buffalmacco nel quarto decennio del XIV secolo. L'intervento ha consentito il recupero di una serie di stupende sinopie da considerare fra le più straordinarie del Trecento per la genialità dell'invenzione e la fulminea potenza del disegno.

99 a

99 b

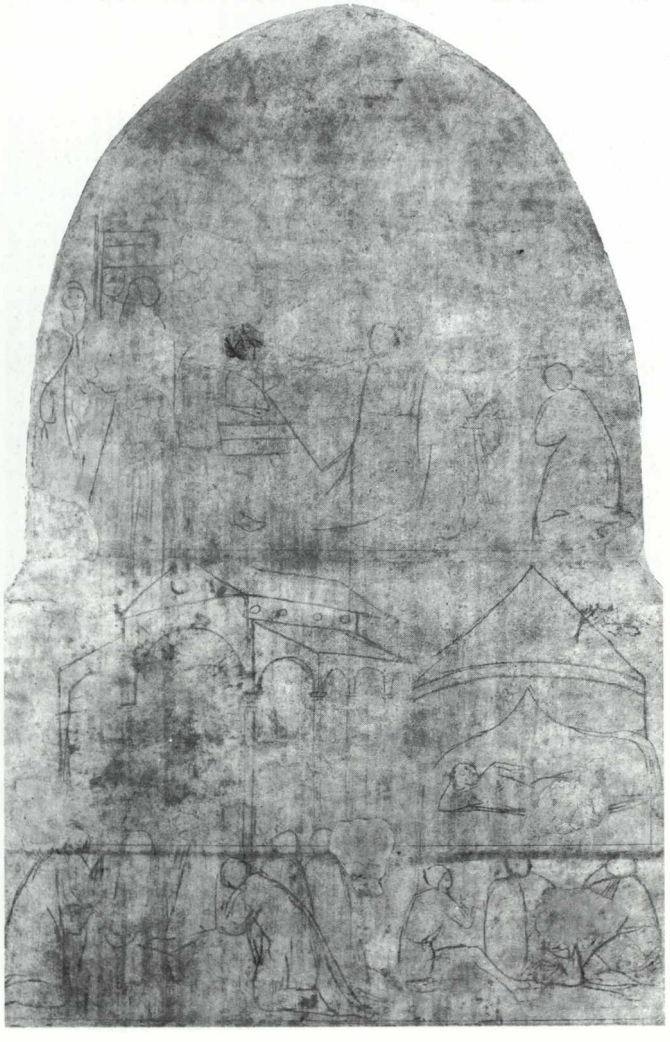
100 *(a, b, c, d) - Masolino da Ponicale*, Le storie della Vera Croce (sinopie), Empoli, S. Agostino.
Il ciclo con storie della Croce, affrescato da Masolino nel 1424 e malauguratamente distrutto nel 1792, fu individuato da Procacci in seguito a ricerche documentarie. Perduti gli affreschi erano rimaste però le sinopie delle distrutte composizioni; sinopie che Dino Dini staccò nel 1958.



100 a

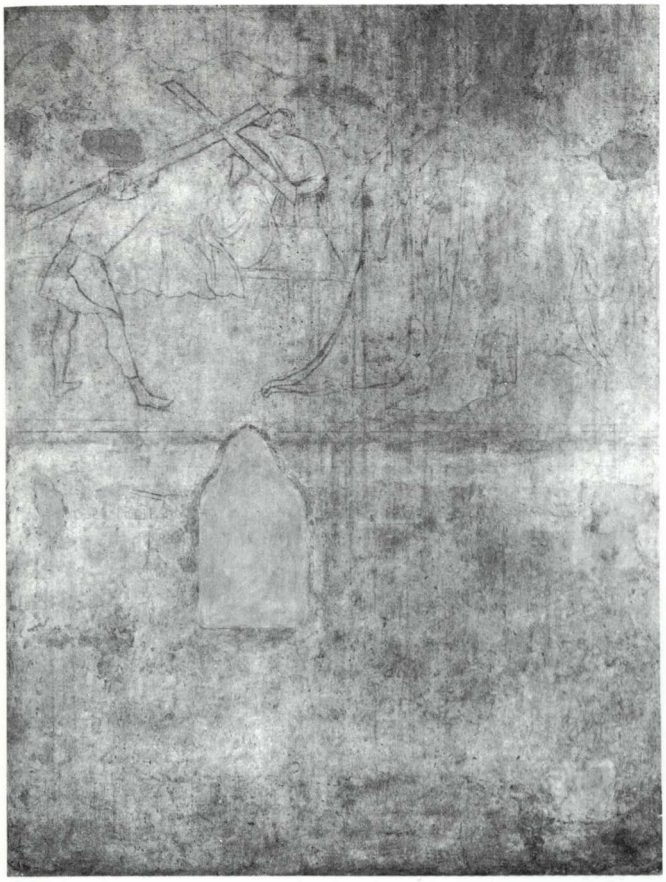
99 c

99 d



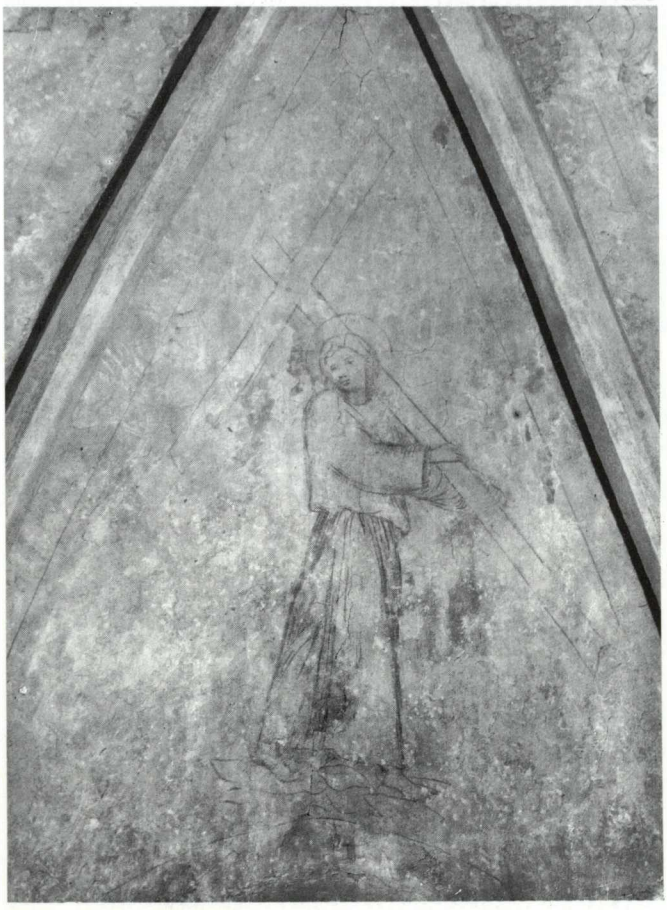
100 b

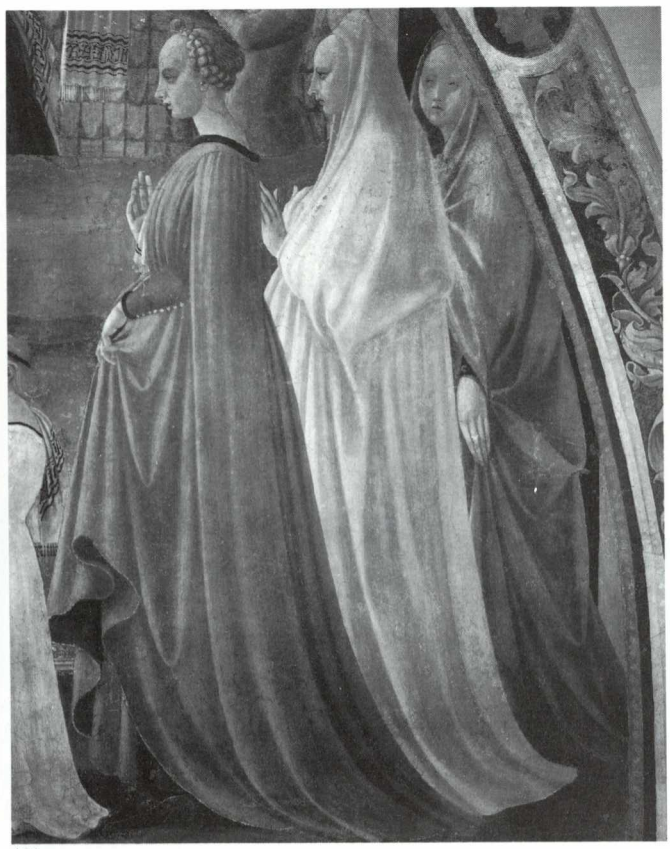
101 *(a, b, c, d)* - *Paolo Uccello*, Affreschi e sinopie, Prato, Duomo.
Particolare della "Natività della Vergine" (affresco con relativa sinopia) e lunetta con la "Disputa di S. Stefano" (affresco e sinopia).



100 c

100 d

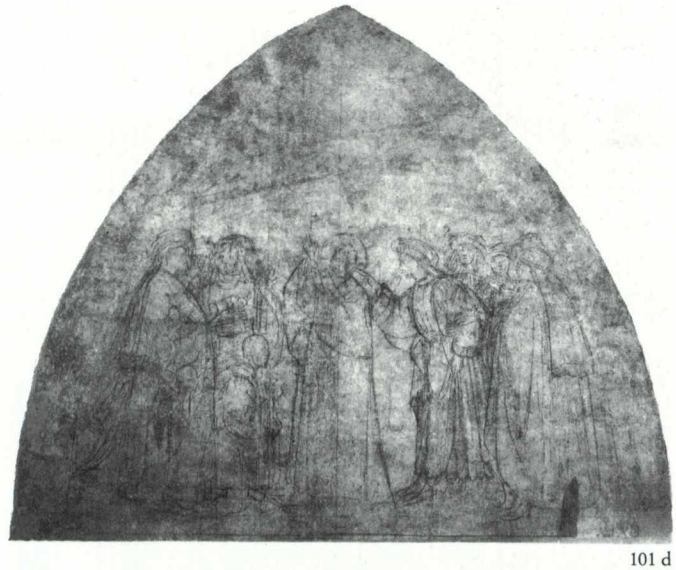




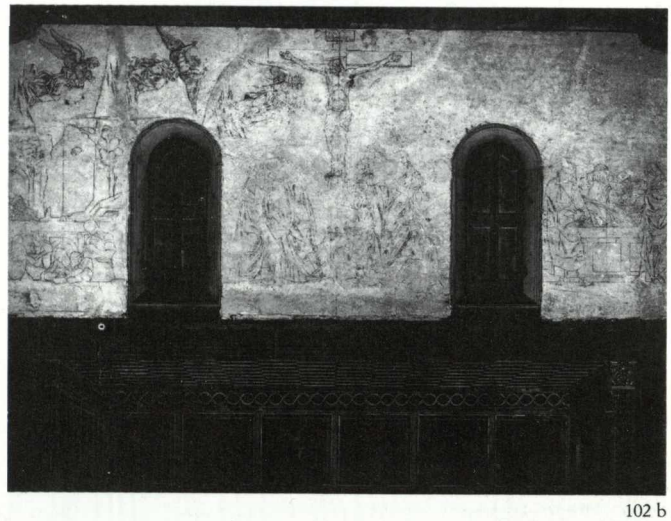
101 a

101 b

101 c

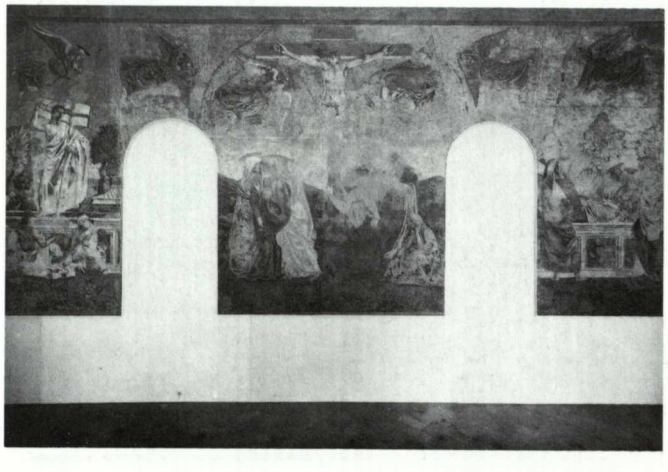


101 d



102 b

102 a

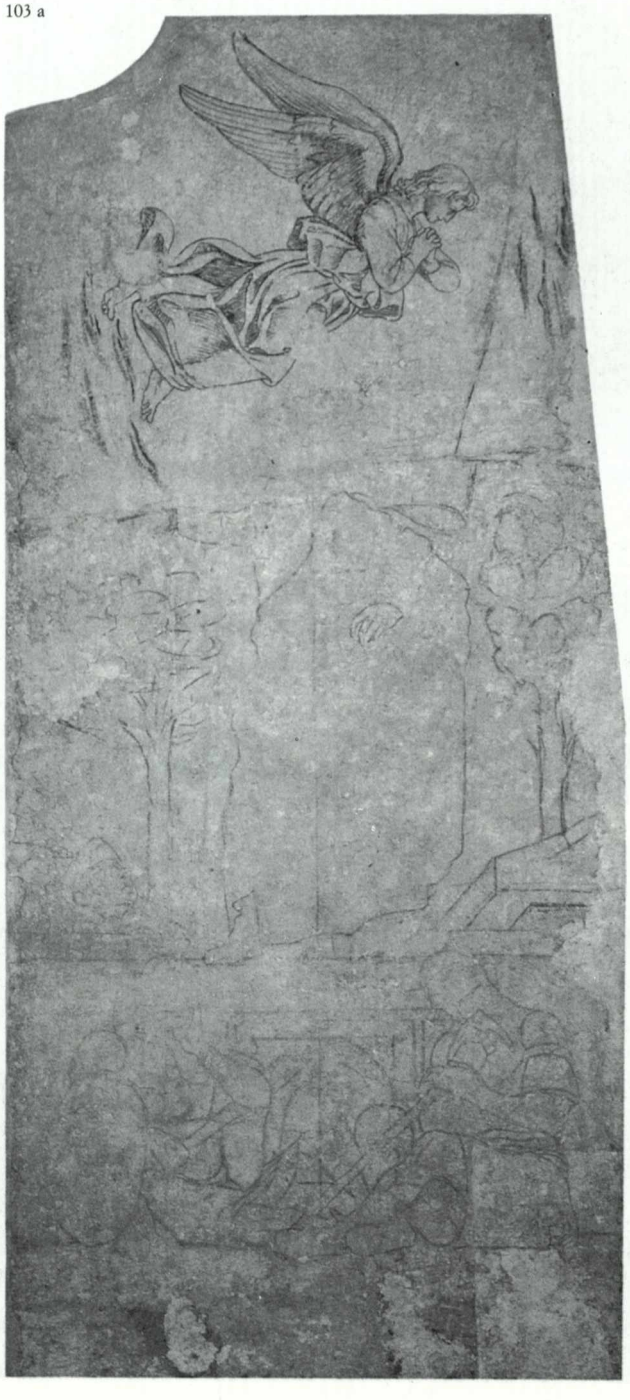


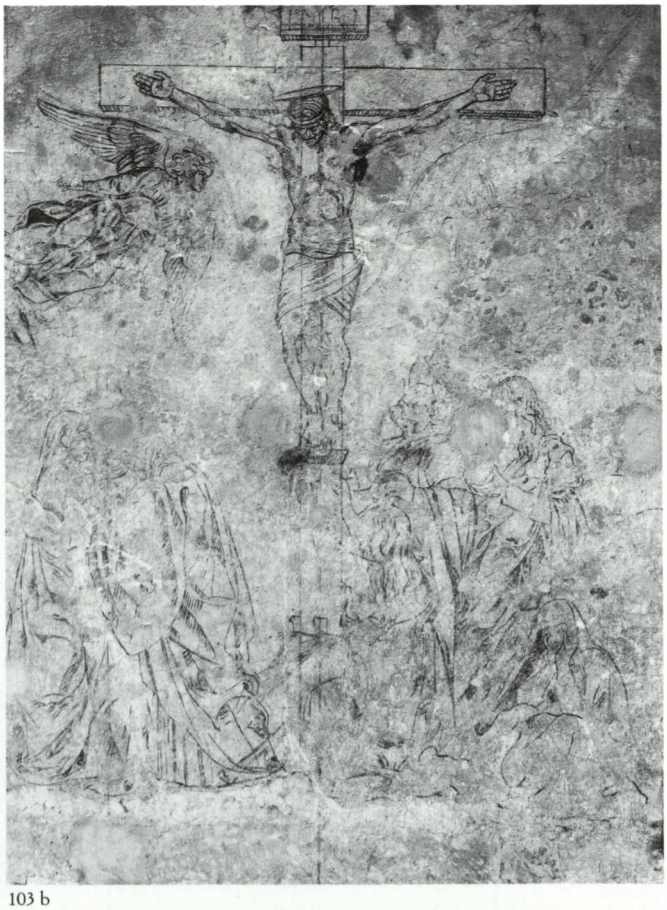
102 *(a, b, c) - Andrea del Castagno,* Crocifissione, Sepoltura e Resurrezione di Cristo, Cenacolo di S. Apollonia, Firenze.
La zona alta degli affreschi nella parete "nobile" del Cenacolo di S. Apollonia venne distaccata con la tecnica dello "strappo" nei primi anni '50. Nella sequenza si vedono, nell'ordine: l'affresco "strappato" e sistemato su supporto, la sinopia sottostante, la ricollocazione definitiva.

102 c

103 *(a, b, c, d, e, f, g, h) - Andrea del Castagno*, Sinopie dal Cenacolo di S. Apollonia, Firenze.

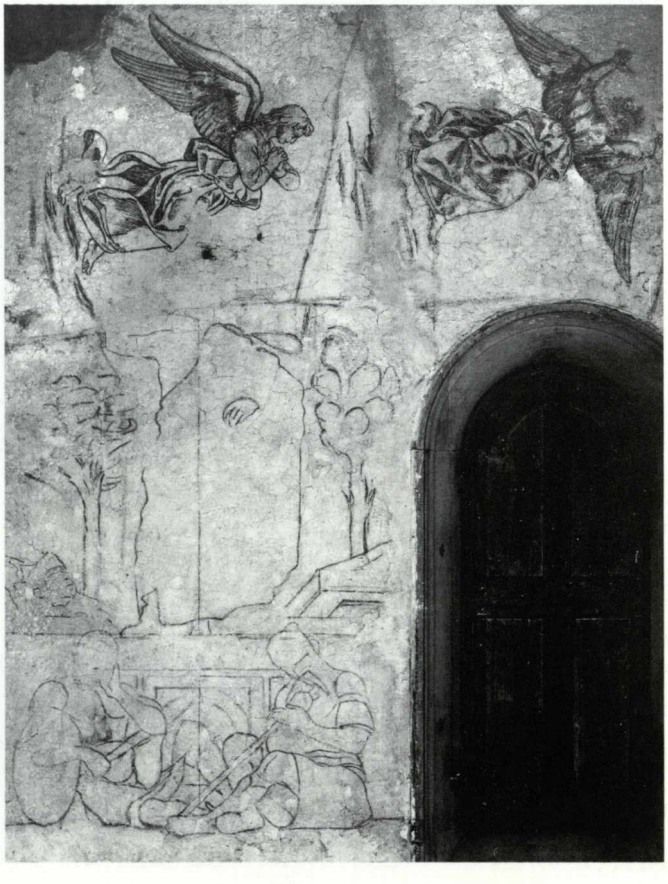
103 a

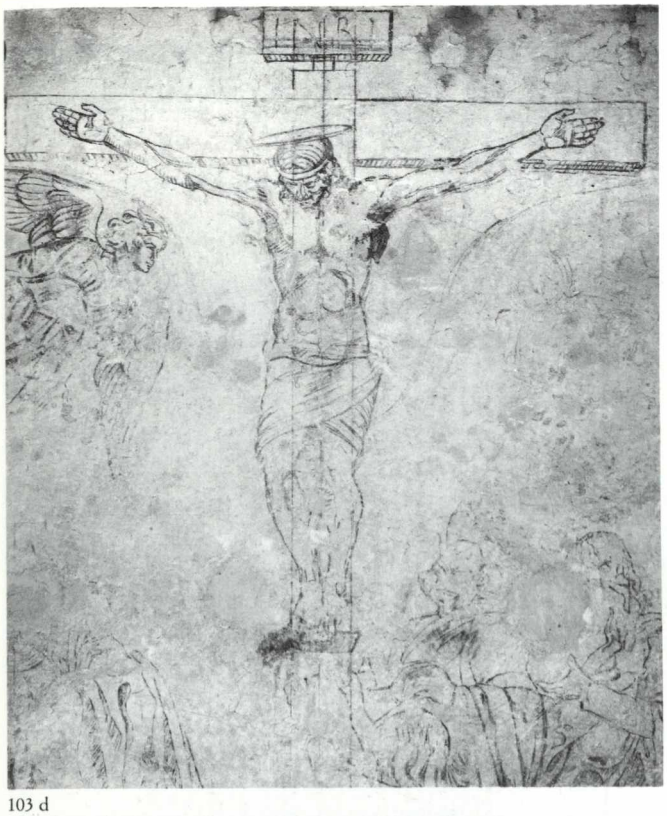




103 b

103 c





103 d

103 f

103 e

103 g

103 h

104 *(a, b, c, d, e, f) - Pisanello*, Sinopie del ciclo con storie dei Cavalieri della Tavola Rotonda, Mantova, Palazzo Ducale.
La scoperta e la pubblicazione, nel 1972, degli affreschi di Pisanello in Palazzo Ducale, rappresentò senza dubbio uno degli avvenimenti storico-artistici più importanti di quegli anni. Le affascinanti sinopie con scene di battaglia, intrecci di cavalli e di guerrieri e i particolari di straordinario naturalismo, segnarono la clamorosa conferma del talento disegnativo di Pisanello. Ritrovamenti di questo rilievo servirono a incoraggiare, in quegli anni, la diffusione e la generalizzazione delle tecniche di "strappo" delle pitture murali.

104 a

104 b

104 c

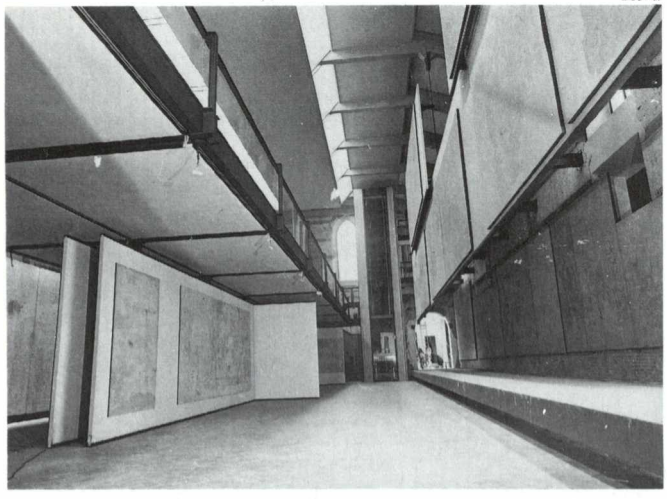
104 d

104 e

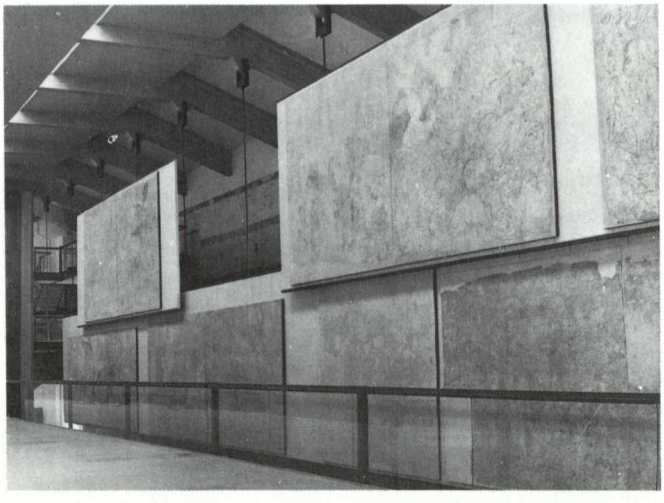
104 f

105 *(a, b, c)* - Pisa, Museo delle Sinopie, veduta degli interni.
Il Museo pisano delle sinopie, inaugurato nel 1979 per l'allestimento dell'arch. Piancastelli, raccoglie ed espone i materiali provenienti dalle campagne di rimozione e restauro dei cicli affrescati dal Camposanto Monumentale. È uno dei pochissimi esempi (oltre che, nel suo genere, il più importante) di un grandioso insieme di sinopie presentato con intendimenti scientifici e criteri museografici moderni.

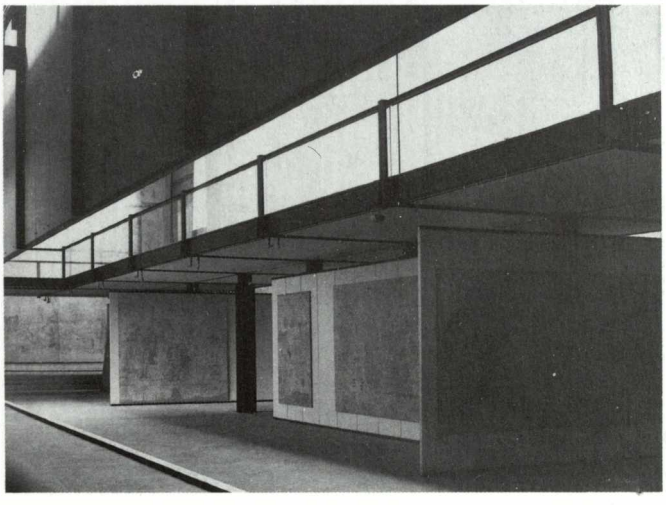
105 a



105 b

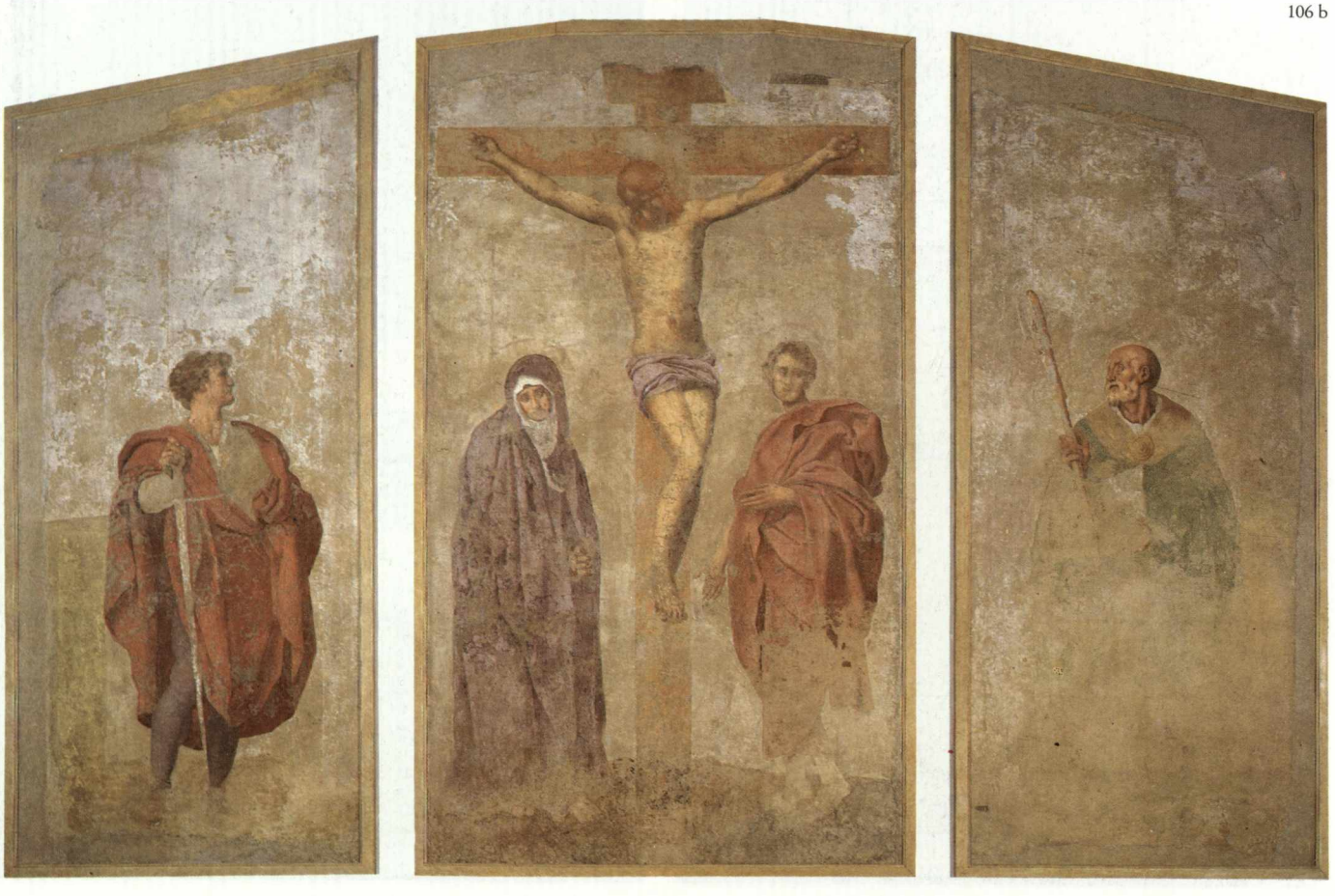


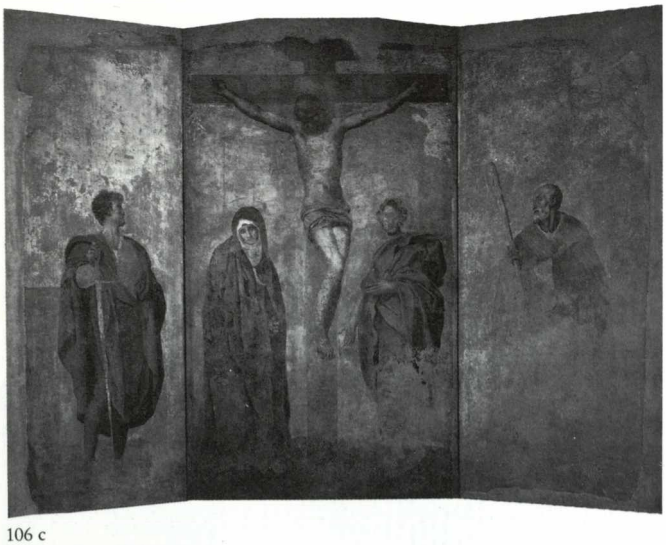
105 c



106 a

106 b



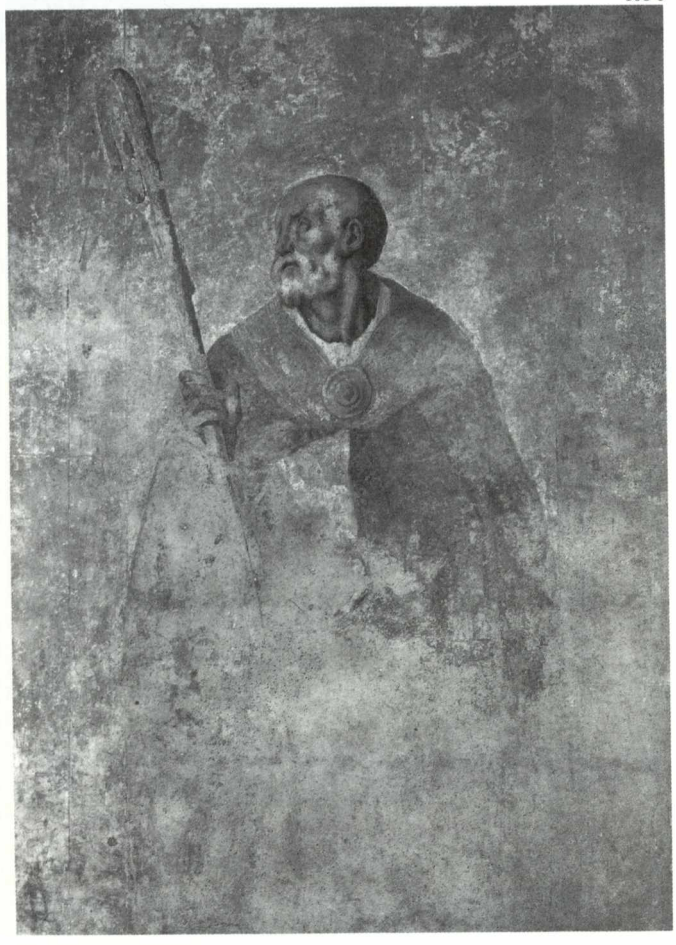


106 c

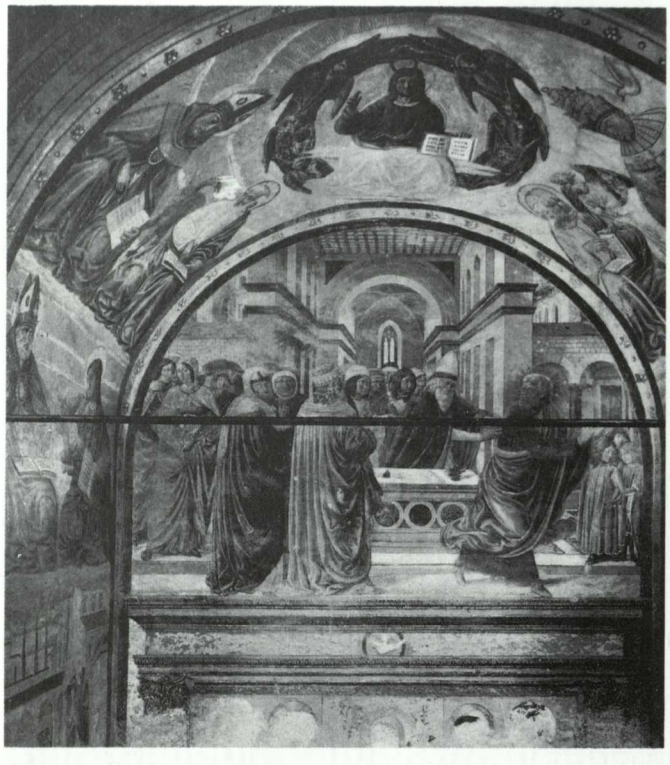
106 *(a, b, c, d, e) - Pontormo*, Tabernacolo detto "Del Boldrone", Firenze dintorni. Prima e dopo il restauro.
Affrescato presumibilmente negli anni fra il 1521 e il 1525, raffigura il Crocifisso fra la Madonna e S. Giovanni e, ai lati, i santi Giuliano e Agostino. In precarie condizioni conservative venne staccato in occasione della mostra del Pontormo (1956). Le illustrazioni presentano il tabernacolo nelle condizioni originarie e le pitture dopo il provvedimento di stacco.

106 d

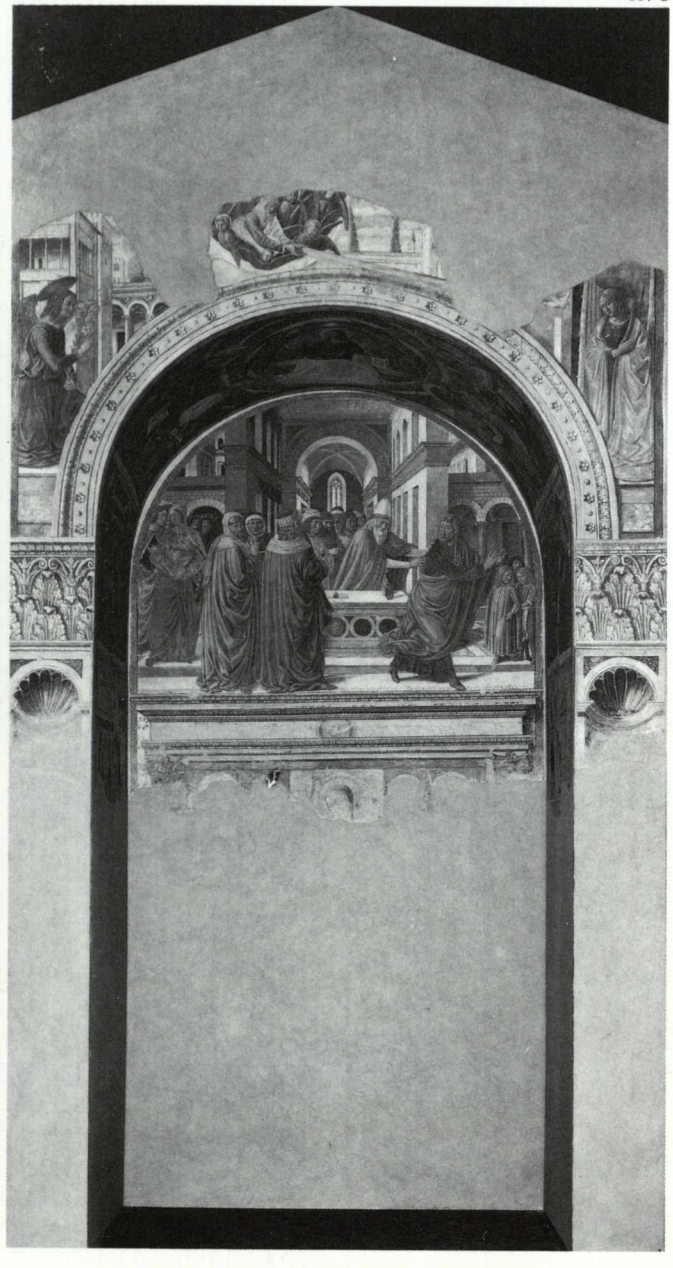
106 e



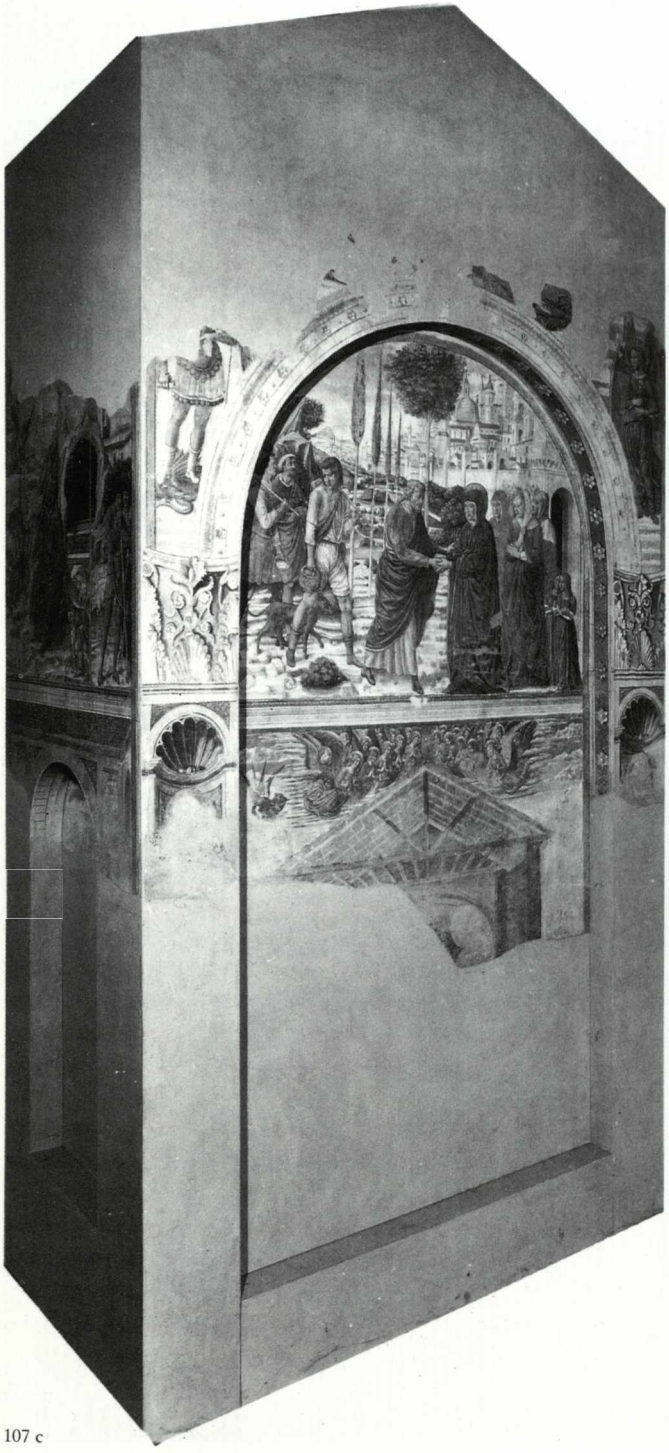
107 a



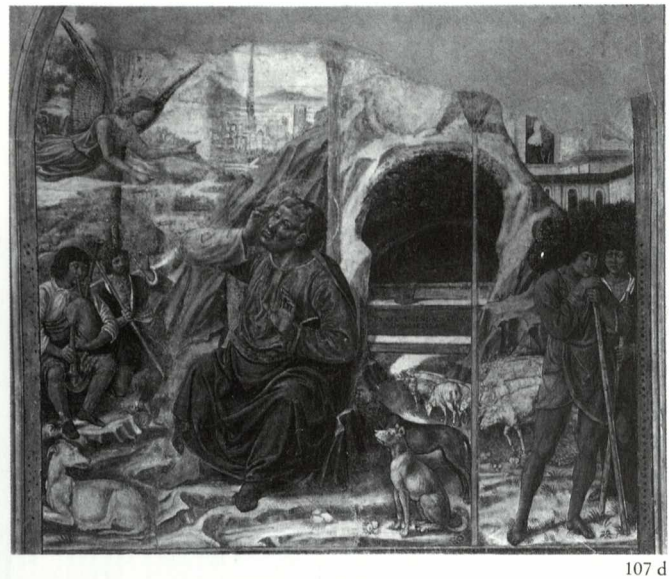
107 b



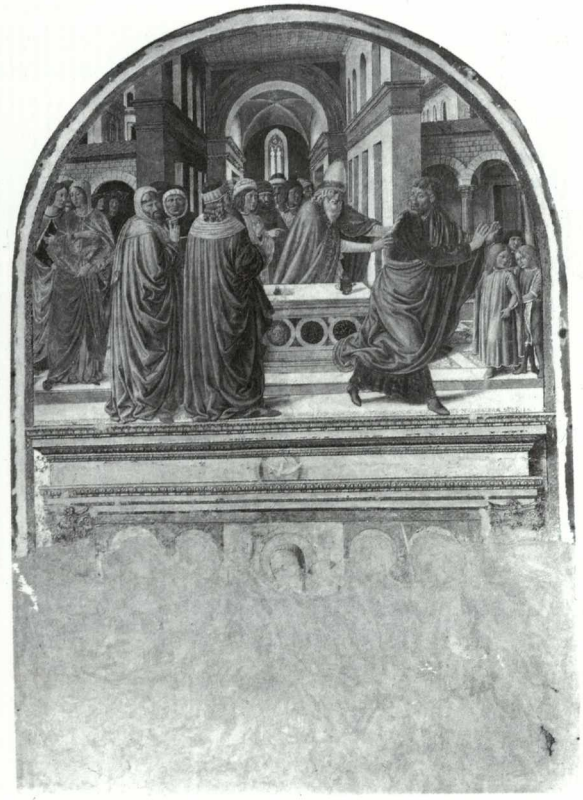
107 *(a, b, c, d, e) - Benozzo Gozzoli*, Tabernacolo detto "della Visitazione" (o di S. Chiara), Castelfiorentino, Firenze.
Lo strappo, eseguito da Giuseppe Rosi nel 1965, fu reso necessario a causa dell'umidità che stava velocemente dissolvendo il piccolo ciclo affrescato. Si presentano, nell'ordine: una vecchia foto parziale degli affreschi ancora in loco, gli affreschi dopo lo strappo e montati su un supporto che restituisce la volumetria del tabernacolo (visione frontale, visione posteriore, dettagli di parti staccate con "Giovacchino fra i pastori", la "Cacciata di Giovacchino dal Tempio").



107 c

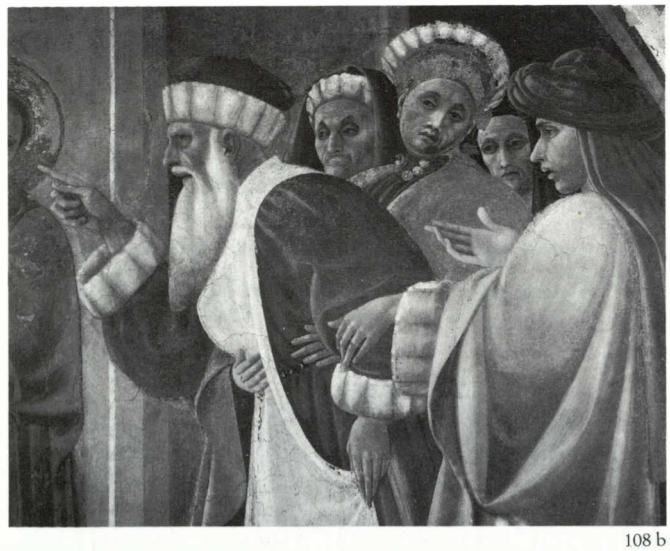


107 d



107 e

108 *(a, b) - Paolo Uccello,* La Natività della Vergine e particolare della "Disputa di S. Stefano", Prato, Duomo.
Gli affreschi della cappella dell'Assunta nel Duomo di Prato furono in parte distaccati con la tecnica dello "strappo" nei tardi anni '60 ed esposti a Prato, in Palazzo Pretorio, nel 1969.



108 b

108 a

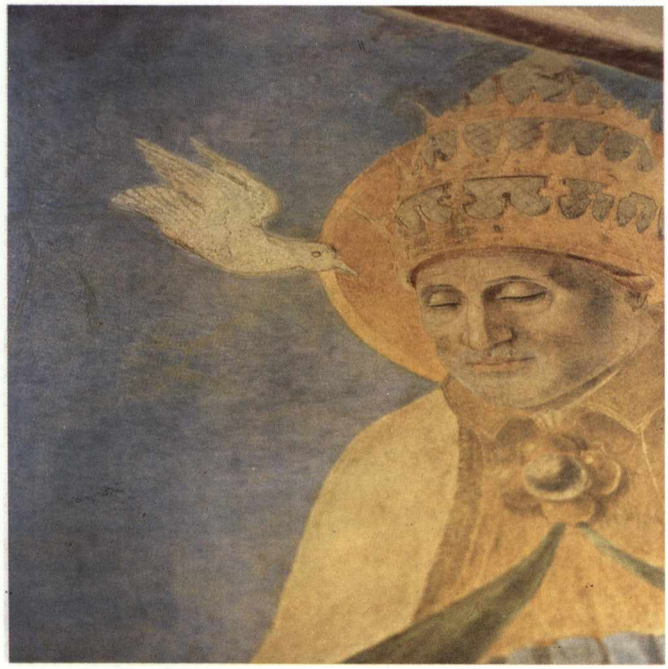
109

109 - Deposito degli affreschi staccati a Villa Corsini, Firenze.

110 *(a, b)* - *A. Baldovinetti*, Affreschi nella cappella del Cardinale di Portogallo, S. Miniato, Firenze.
Esempi di recupero, per trattamento chimico leggero e localizzato, dei bianchi ossidati: le corna del toro, simbolo dell'Evangelista Luca e la colomba dello Spirito Santo nella immagine del S. Gregorio Papa.

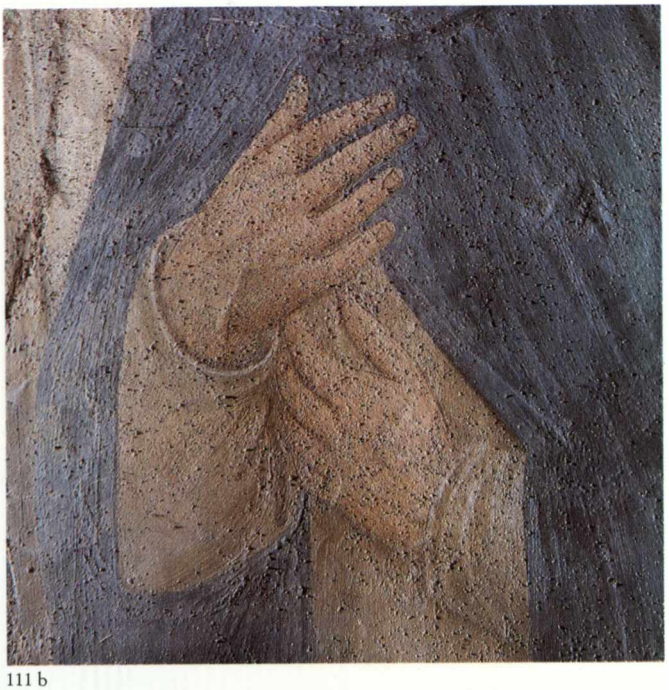
110 a

110 b



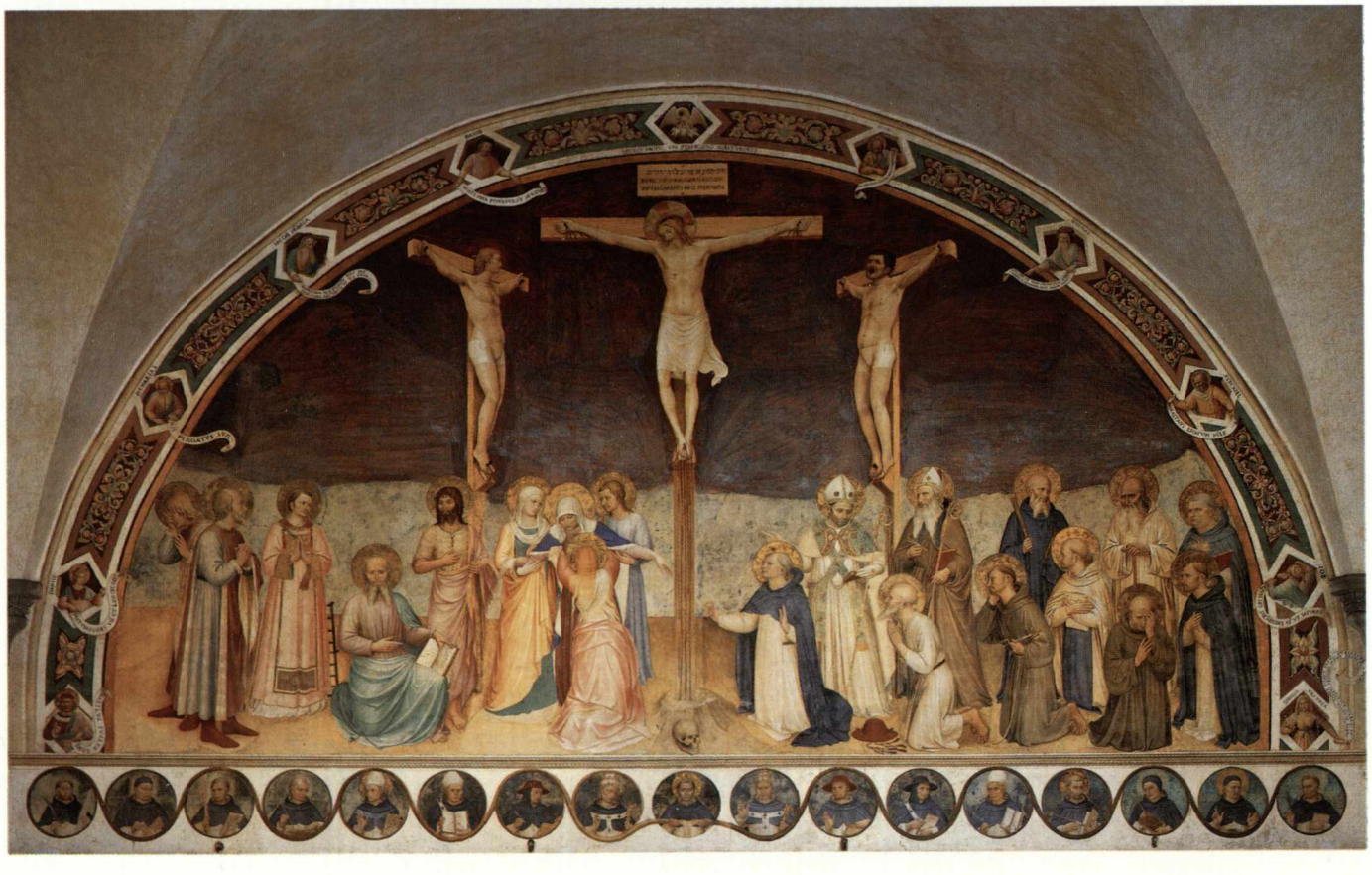
111 a

111 *(a, b, c)* - *Beato Angelico*, Crocifissione, affresco, aula Capitolare, Firenze, S. Marco.
Particolari con fenomeni di solfatazione e decoesione pulverulenta del film pittorico e foto dopo il restauro e il consolidamento per applicazioni di idrossido di bario.



111 b

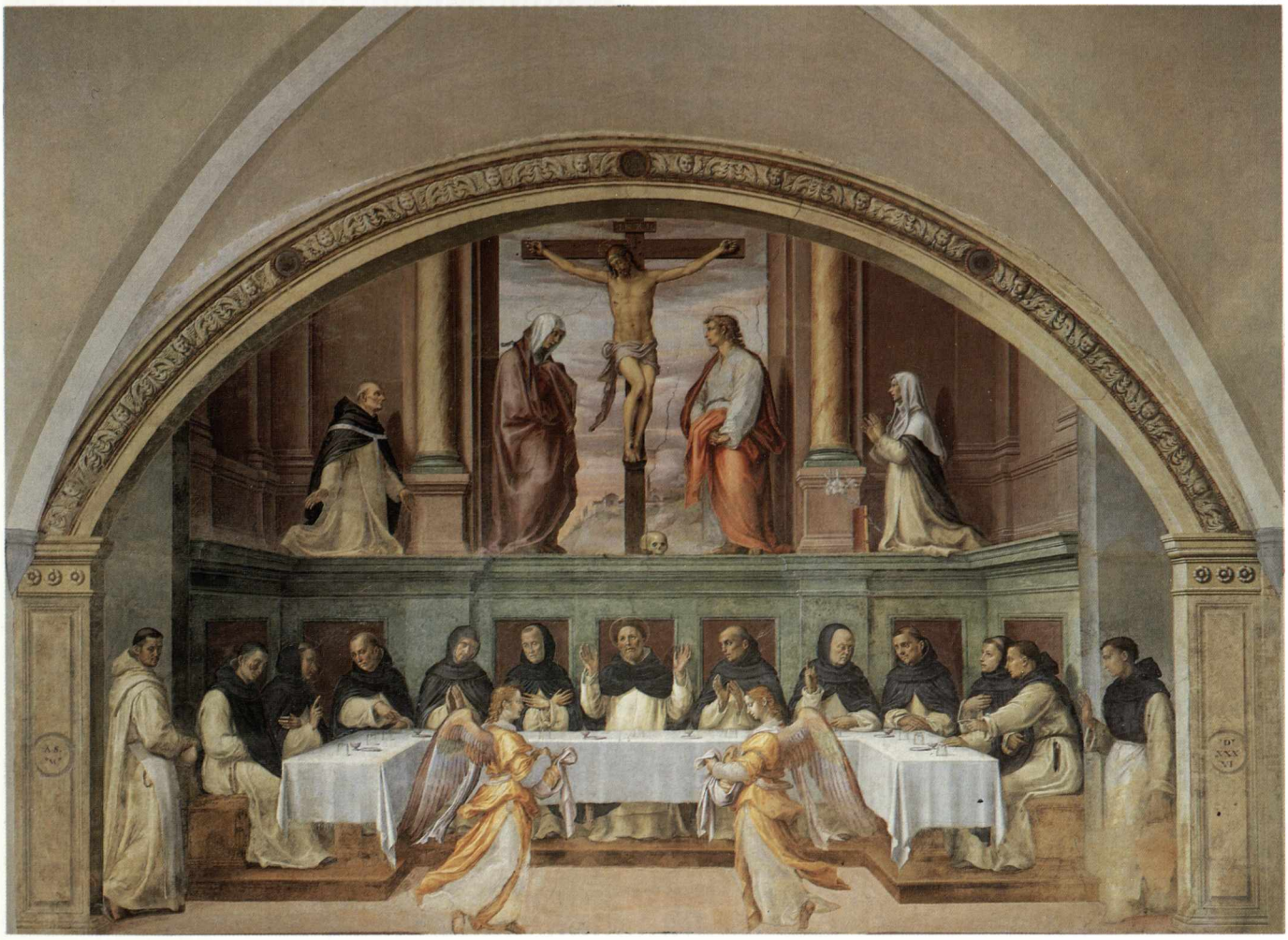
111 c

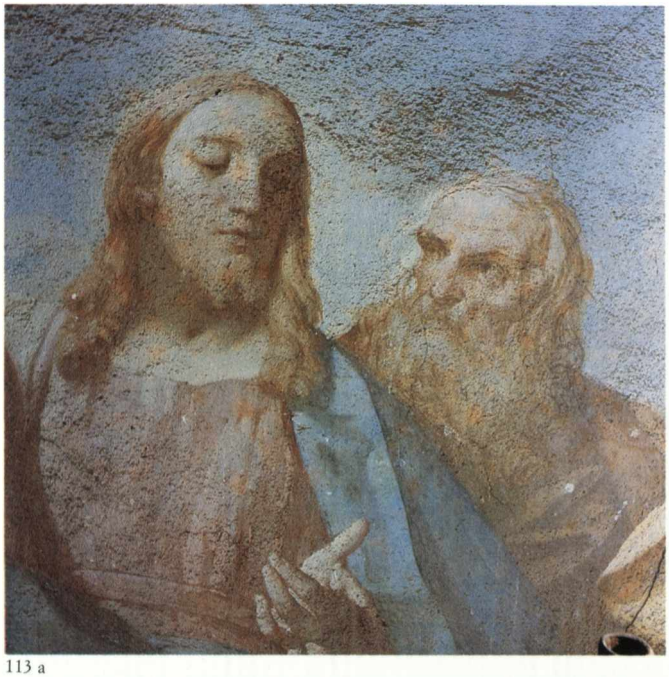


112 a

112 *(a, b) - G.A. Sogliani*, S. Domenico servito dagli Angeli, affresco, Refettorio, Firenze, S. Marco.
Particolare con fenomeno di solfatazione assai avanzato e intero dopo il restauro e il consolidamento per applicazioni di idrossido di bario.

112 b

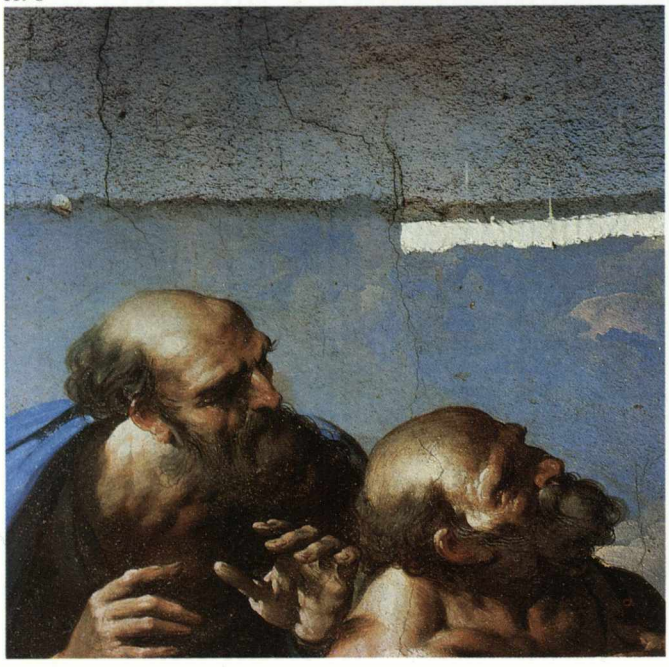




113 a

113 c

113 b



113 *(a, b, c, d)* - *G. Domenico Ferretti*, affresco nel Refettorio della SS. Annunziata, Firenze.
Particolari dell'affresco prima del restauro, durante la pulitura e nelle condizioni attuali dopo il trattamento ad idrossido di bario di circa 10 anni fa.

113 d

5
L'alluvione

Raramente una catastrofe naturale ha suscitato tanta emozione come l'alluvione che colpì Firenze il 4 novembre 1966. Le acque d'Arno che rompendo gli argini in quel mattino d'autunno di vent'anni fa invasero musei e biblioteche, chiese ed archivi, diedero all'Italia e al mondo la sensazione della vulnerabilità del patrimonio culturale universale.
Ci si accorse, con attonito stupore, che bastava davvero molto poco (una anormale congiuntura meteorologica, qualche incuria e antiche omissioni nel governo idrogeologico del territorio) perché la storia della umana civiltà patisse orribili devastazioni in uno dei suoi centri più famosi. La stampa, la radio, la televisione, con la brutale immediatezza delle moderne tecniche di comunicazione, raccolsero intorno a Firenze e al suo patrimonio artistico devastato, il mondo intero. Erano appena le 11 del 4 novembre e già Radio Londra lanciava un allarme disperato: *"il mondo sta per perdere una delle sue gemme: Firenze"*. E poi, per molti giorni, fu un dilagare di immagini penose e terrificanti, affidate ai giornali quotidiani, a pubblicazioni occasionali, alle reti televisive italiane e straniere: i libri e i manoscritti della Biblioteca Nazionale e del Viesseux ridotti a poltiglia immonda, le formelle della Porta del Paradiso divelte e trascinate nel fango, le botteghe del Ponte Vecchio sventrate come per un bombardamento, gli arredi delle chiese famose ammucchiati in cumuli inestricabili lordi di nafta e fango. Su tutto sovrastava l'immagine del Cristo di Cimabue colpito a morte dalle acque alluvionali nel Cenacolo di S. Croce. Quel dipinto gigantesco e sublime vera pietra angolare della storia artistica italiana dominò a lungo gli schermi televisivi e le pagine dei giornali di tutto il mondo, offerto con impietosa obbiettività: il colore distrutto al 70 per cento, il grande manufatto ligneo trasferito da Santa Croce in una specie di cupa "via crucis", appeso a tralicci di fortuna e disinfestato come un animale abbattuto. Il Cristo di Cimabue, per un *"transfert"* psicologico e simbolico di immediata e popolare suggestione, diventò subito e per tutti il simbolo della *"passione"* di Firenze e l'emblema più illustre del suo patrimonio artistico ferito.
"Il Cristo quasi ormai senza volto, quasi ormai senza corpo, era ancora eretto sul suo alto supporto che aveva resistito alla furia delle acque: ma la carne, la sua epidermide dipinta, ai margini bianchi degli squarci sull'imprimitura e sulla tela, era come devastata da un'esplosione, accartocciata, sollevata, come ustionata, a brandelli che sembravano dovessero ancora cadere da un momento all'altro. Gli uomini che erano con me non parlavano: mi guardavano, attendevano, pronti all'inizio del lavoro. Ma non fu che silenzio: non udirono la mia voce: videro solo lacrime (e furono le prime) sul mio volto, così come le rividero poco dopo su quello pallidissimo di Procacci che tornava lì per la seconda volta...".
Con queste parole – pubblicate sul numero speciale che la rivista fiorentina "Il Ponte" dedicò all'alluvione, già in libreria nei primissimi giorni del '67 – Umberto Baldini diceva del suo primo incontro con il Crocifisso[1]. Oggi, a vent'anni di distanza, certi toni commossi e concitati possono anche sembrare eccessivi ma chi ha vissuto quei giorni sa bene che l'onda emotiva coinvolgeva allo stesso modo i responsabili della tutela e la gente minuta, gli improvvisati giovanissimi soccorritori arrivati a Firenze da ogni parte d'Italia, così come gli specialisti delle Forze Armate, delle organizzazioni sanitarie, degli uffici tecnici comunali e ministeriali. La tragedia del Cristo di Cimabue fu davvero dramma di popolo, almeno per quanto significò di partecipazione della coscienza comune alla devastazione del patrimonio artistico fiorentino. Ecco perché le parole del direttore del laboratorio di restauro Umberto Baldini, non riescono ad apparirci retoriche. Non più di quanto lo fosse, negli stessi giorni, l'accorato appello di Richard Burton nello splendido documentario televisivo che Zeffirelli girò nella città alluvionata: *"Adesso Firenze ha bisogno di tutti perché Firenze appartiene al mondo e tutto quello che noi riusciremo a fare è ancora troppo poco per ciò che questa città ci ha dato. Tutto quello che faremo lo faremo perché possa tornare presto la città di cui tutti abbiamo bisogno..."*.

L'augurio di Richard Burton per un rapido ripristino dell'immagine amata di Firenze rifletteva la speranza e il desiderio del mondo intero. E il mondo intero reagì, in effetti, con ammirevole solidarietà. Dieci giorni dopo l'alluvione, il 14 novembre 1966, l'allora direttore generale delle Belle Arti, Bruno Molaioli, riferì a Parigi, alla conferenza generale dell'Unesco, sugli eventi disastrosi di Firenze e di Venezia, l'altra città d'arte colpita dalla furia degli elementi. In quella stessa seduta l'assemblea, formata da delegazioni di oltre cento paesi, approvò all'unanimità la mozione che immediatamente avviava una massiccia campagna di aiuti, in contributi finanziari e in collaborazioni tecniche.

Fu così che restauratori inglesi e russi, finlandesi e polacchi si trovarono a lavorare sul patrimonio artistico fiorentino danneggiato dall'alluvione, indieme ai tecnici della Soprintendenza, agli specialisti dell'Istituto Centrale, ai ricercatori del C.N.R. e degli Istituti Universitari, ai volontari italiani e stranieri delle più diverse formazioni e provenienze. Si improvvisarono cantieri a Palazzo Pitti, agli Uffizi, al Bargello, al Museo Archeologico, a Palazzo Davanzati e questi laboratori "da campo" dove si confrontavano persone, culture e metodologie diventarono, per forza di cose, le accademie di restauro più avanzate del mondo.

Occorre riconoscere che fra le decisioni che i massimi responsabili fiorentini e romani dovettero prendere fin dal primo momento (in particolare il Soprintendente ai beni artistici Procacci e quello archeologico Guglielmo Maetzke, il direttore dell'Istituto Centrale Pasquale Rotondi ed Umberto Baldini) quella di lasciare comunque a Firenze le opere d'arte danneggiate dall'alluvione fu sopra a tutte opportuna.

Alle generose offerte venute da molti e prestigiosi istituti italiani e stranieri perché varie categorie di oggetti venissero allontanati da Firenze, per essere altrove restaurati, si ebbe il coraggio di rispondere, quasi sempre, con cortesi e motivati rifiuti. A parte i 682 pezzi dell'armeria del Museo del Bargello trasferiti alla Waffensammlung del Kunsthistorisches Museum di Vienna dove il restauro fu eseguito a spese del governo austriaco, a un certo numero di vasi archeologici in bronzo, inviati, parte al Centre pour l'Historie de la Metallurgie di Nancy e parte al laboratorio del British Museum, e a pochissimi altri oggetti, la quasi totalità del patrimonio culturale fiorentino danneggiato dall'alluvione non fu spostato da Firenze. Si riuscì a garantire così, con il controllo degli uffici della tutela fiorentini che non abdicarono mai alle loro funzioni istituzionali, la necessaria omogeneità dei metodi e la conduzione complessivamente unitaria degli interventi. Si riuscì inoltre a concentrare in città per qualche anno un patrimonio prezioso di esperienze e di competenze, nazionali ed internazionali. Con conseguenze di straordinaria importanza sia nel settore della ricerca, sia in quello, particolarmente fruttuoso e durevole, dell'aggiornamento culturale e della qualificazione tecnica dei restauratori fiorentini.

La grande crescita, in termini di dimensioni e di specializzazioni operative ma anche di approfondimento metodologico e scientifico, conosciuta dal laboratorio negli anni '70, sarà anche una conseguenza di quella stagione cruciale che vide riunite a Firenze le forze migliori del restauro mondiale.

Le acque dell'Arno non erano ancora defluite e già circolavano bilanci e cifre sui danni subiti dal patrimonio culturale fiorentino. Ci si accorse subito, però, che si trattava di quantificazioni impossibili e talora persino patetiche nel loro tentativo di mettere ordine in un irrazionale orrore. Il direttore generale Bruno Molaioli poteva elencare fra le vittime dell'alluvione 320 dipinti su tavola, 692 dipinti su tela, 495 sculture, 124 affreschi sulle pareti d'origine o staccati e poi, ancora, 47 libri miniati, 27 arazzi, 1810 pezzi di armature antiche ecc... e questi erano ancora numeri che si potevano capire, realtà enormi ma riconoscibili, quantificazioni di danni spaventose però in qualche modo valutabili[2]. Ma come tradurre in numeri e preventivi i danni subiti dal Museo Archeologico, dove le 37 sale del Topografico d'Etruria vennero allagate e devastate insieme alle decine di migliaia di oggetti contenuti nelle vetrine? Come censire gli arredi innumerevoli colpiti dall'alluvione nelle sagrestie delle chiese, le stoffe, gli stucchi, i legni dorati spesso ridotti in cumuli di poltiglia. Per non dire poi della mole immensa di libri, carte, documenti che subirono analoga sorte alla Biblioteca Nazionale o negli archivi storici.

Ci si accorgerà in seguito che il danno maggiore inferto dall'alluvione al patrimonio artistico fiorentino, più della perdita di singole opere, è stata *"l'interruzione proditoria, estesa in ogni direzione, che non ha risparmiato alcuna zona felice, della rete di relazioni costruitesi dal bene culturale sul territorio nel corso della sua storia"*[3].

È accaduto cioè che, per lo sconvolgimento dei sistemi bibliotecari, per il massiccio trasferimento

delle opere d'arte danneggiate nei depositi di Soprintendenza, per la loro innaturale mutazione d'uso e di ubicazione, si è interrotta all'improvviso la rete di relazioni che legava il patrimonio alla sua memoria storica e documentaria. Con effetti di cui sempre più avvertiamo la gravità via via che il ricordo dell'alluvione retrocede nel tempo e con persistenti problemi di notevole difficoltà e delicatezza, a vent'anni di distanza ancora ben lontani dall'essere risolti. Ma su questo torneremo a suo luogo.

Nei giorni e nei mesi che seguirono il 4 novembre 1966 il problema principale e davvero angoscioso, più ancora che valutare le perdite subite dal patrimonio culturale, fu quello di approntare le strutture essenziali e mettere a punto le metodologie più idonee per fronteggiare l'emergenza e risarcire i danni riparabili. La letteratura su quel periodo della storia fiorentina è copiosissima, ma anche tumultuosa, improvvisata e concitata come l'emozione dettava e come le circostanze del resto imponevano[4].

Anche le riviste scientifiche italiane e straniere partecipavano del clima emotivo di quei giorni ed uscirono con servizi speciali e numeri unici di notevole impegno. "Paragone" al gennaio del 1967 (nr. 203) pubblicava un articolo esemplare di John Shearman (apparso contemporaneamente sul "Times" del 23 novembre 1966) dove il giudizio critico più obbiettivo e meno coinvolto sentimentalmente dello studioso straniero riusciva ad avvertire con dolente lucidità quello che abbiamo detto essere stato il danno più grave e meno rimediabile dell'alluvione; e cioè lo sconvolgimento contestuale del patrimonio storico e degli strumenti di studio, la devastazione di un sistema mirabilmente integrato di opere, di biblioteche, di archivi.

In quello stesso numero si tentava una prima valutazione, per schede tecniche, dei danni subiti dal patrimonio pittorico, mentre Roberto Longhi esprimeva la sua perplessità sugli interventi di "trasporto" dei dipinti su tavola alluvionati che si andavano prefigurando. Ed è curioso constatare come la contrarietà del Longhi al "trasporto" (una contrarietà motivata da ragioni di rispetto per la realtà artigianale e tecnologica della pittura su tavola oltre che da un senso di estetico disagio per la pellicola pittorica snaturata e *"incadaverita"* dal trasferimento sul nuovo supporto) si accompagnasse al rinnovato appello per lo stacco generalizzato e preventivo degli affreschi: *"che io propongo da tanti anni perché tocca la più alta e congeniale espressione della nostra civiltà figurativa"*[5].

Preceduto da un articolo di Ragghianti che tentava una quantificazione sommaria dei costi alluvionali, usciva negli stessi giorni un numero speciale di *"Critica d'Arte"*. Si trattava di un fascicolo esclusivamente fotografico, forse il migliore fra i tanti che furono editi nell'occasione. Affidandosi all'eloquenza muta di 285 terribili immagini, scelte con l'occhio professionale dello storico d'arte e del tecnico della tutela ma, anche, con la passione civile dell'antico comandante partigiano, Ragghianti riuscì a dare un'idea straordinariamente efficace, lucida e appassionata al tempo stesso, dello sconvolgimento subito dall'universo culturale fiorentino, nella sua preziosa articolatissima interrelazione di musei, di biblioteche, di archivi[6].

Chi volesse conoscere, invece, la reazione dei maggiori responsabili fiorentini, soprintendenti, direttori di musei e di istituti, all'indomani dell'alluvione, relativamente a un esame più tecnico e dettagliato dei settori di competenza, con la valutazione dei danni e l'indicazione dei provvedimenti d'emergenza adottati e dei metodi d'intervento già in applicazione o ancora in discussione, potrà consultare utilmente il numero speciale di "Antichità Viva" che chiudeva l'anno 1966[7]. Si può dire che chiunque coprisse responsabilità di tutela nella Firenze di quei giorni o fosse chiamato a fronteggiare particolari emergenze o avesse incarichi di ricerca nei diversi settori del restauro, si sia dato appuntamento sulle pagine di questo numero speciale. Da Umberto Baldini che riferiva del grande contenitore attrezzato e climatizzato che era stato approntato alla Limonaia di Boboli per le tavole dipinte e illustrava i rapporti operativi che si erano immediatamente ed utilmente stabiliti con l'Istituto Centrale di Roma e con le realtà universitarie fiorentine, a Giuseppe Marchini che analizzava i danni provocati sulle opere dalla micidiale miscela di acqua, fango e nafta. Da Luciano Berti che forniva le prime relazioni ufficiali sui massacri subiti dal patrimonio artistico mobile del Bargello, annunciando però i provvedimenti in atto, i restauri di emergenza già avviati, ad Anna Forlani Tempesti che dava un quadro desolante dei musei minori fiorentini, forse i più colpiti in assoluto dalle acque alluvionali: la Fondazione Horne, il Museo di S. Croce, il Bardini, il Buonarroti, l'Opera del Duomo. Paolo Dal Poggetto, allora giovane ispettore all'inizio della carriera, trattava dell'organizzazione logistica, di quell'immane lavoro di trasferimento e di immagazzinaggio delle opere alluviona-

te che impegnò a fondo, fra il novembre del '66 e il gennaio del '67, le esigue forze della Soprintendenza.
Le tavole trasferite alla Limonaia, le tele all'Accademia, i mobili alla Petraia e negli appartamenti monumentali di Palazzo Pitti, gli affreschi staccati a San Salvi: circa 1000 opere rimosse e immagazzinate in appena due mesi, attraverso la città devastata, traendole da luoghi spesso impraticabili. Un'impresa da far impallidire i trasferimenti di opere d'arte effettuati durante la guerra e che Dal Poggetto descrive con suggestiva efficacia: *"Abbiamo percorso quasi tutte le strade di Firenze, interrompendo spesso il traffico, con la colonna dei camions: abbiamo portato opere di tutti i secoli, di tutti i valori, di tutti i formati, viaggiando col "passo della morte": ci accompagnava come un'ossessione, il rigo nero della nafta sui muri delle case e dei palazzi di una città desolata"*.(8).
Ne' mancavano relazioni sui danni subiti dalle diverse tipologie di beni; dai codici miniati, per i quali intervennero i monaci restauratori di Monte Oliveto mandati dal Vaticano, alle preziose tarsie lignee delle sagrestie fiorentine, il cui restauro veniva energicamente organizzato da Otello Caprara con la consulenza scientifica di Guglielmo Giordano dell'Istituto del Legno, ai gessi del Cenacolo di San Salvi, agli strumenti musicali del Museo Bardini.
Esula dai limiti di questo lavoro trattare sistematicamente degli interventi di restauro che sono stati impostati dopo l'alluvione e poi condotti per lunghi anni nei diversi settori del patrimonio culturale, dai beni archeologici a quelli monumentali, librari, documentari. Il nostro compito è quello di trattare dell'attività del laboratorio di restauro della Soprintendenza fiorentina per i beni artistici e di valutarne quindi il comportamento nei mesi e negli anni che seguirono l'alluvione.
Occorre dire subito che i responsabili del laboratorio di restauro, al di là dell'impegno umano e professionale dimostrato da tutti i suoi componenti, riuscirono a prendere in mano la situazione fin dal primo momento con intelligenza e determinazione. Merito incontestabile del soprintendente Ugo Procacci che seppe ritrovare in quell'occasione il coraggio e l'appassionata efficienza che aveva dimostrato vent'anni prima durante l'emergenza bellica. E merito, altrettanto incontestabile e largamente riconosciuto in campo nazionale e internazionale, del direttore del laboratorio Umberto Baldini. Dobbiamo soprattutto a queste due persone se le strutture pubbliche del restauro seppero essere all'altezza delle circostanze, mantenendo saldamente il controllo di tutti gli interventi, sia operativi che di ricerca; orientando e utilizzando nei modi di volta in volta più utili le collaborazioni tecniche e le consulenze scientifiche che arrivavano da tutto il mondo. Come dimostra bene l'organizzazione del restauro nei due settori più delicati e più vulnerati del patrimonio artistico: gli affreschi e le tavole dipinte.
All'indomani dell'alluvione sembrò che gli affreschi murali avessero subito danni relativamente minori. Questa almeno era l'impressione, che risultò fondata soltanto per le pitture murali staccate negli anni recenti. In questo caso i supporti di masonite o di resine inerti, affatto inattaccabili dall'umidità, non erano stati danneggiati dall'immersione anche prolungata nell'acqua e nel fango, né avevano subito alterazioni troppo gravi i pigmenti cromatici. Ben diversa era invece la situazione per gli affreschi in parete e le previsioni a breve – come avvertì subito Procacci appoggiandosi alle analisi e alle diagnosi dell'Istituto di Chimica organica dell'Università di Firenze – minacciavano catastrofi totali oltre che rapidissime.
Il fatto è che le acque alluvionali, con l'imbibizione dei muri, avevano innescato una vera e propria bomba chimica di cui erano prevedibili gli effetti devastanti non appena fosse iniziato il processo di prosciugamento. Ai primi tepori primaverili la grande quantità di fosfati, di sali, di nitrati disciolti dall'acqua ed assorbiti dai muri avrebbero iniziato la loro migrazione fino alle superfici affrescate. Con le conseguenze che una lunga esperienza in fatto di umidità dei muri dipinti insegnava e che l'eccezionalità dell'evento alluvionale avrebbe sicuramente esaltato in misura esponenziale: e cioè i minuti microsollevamenti del colore e la sua inevitabile caduta per progressiva disgregazione.
In assenza di provvedimenti, il destino degli affreschi alluvionati sarebbe stato, nella generalità dei casi, prima il diffondersi di una lebbra biancastra poi, in breve volgere di tempo, la polverizzazione del colore. Molto opportunamente Procacci volle che rimanesse testimonianza di tale processo escludendo da qualsiasi intervento un mediocre affresco alluvionato, copia ottocentesca di un originale di Andrea del Sarto, che si trovava sotto un loggiato del convento di S. Croce. Le fotografie che documentano la rapida dissoluzione dell'affresco avvenuta dal 1966 al 1969, sono la dimostrazione migliore della necessità di intervenire – e con quanta

possibile urgenza – sulle pitture murali alluvionate [9]. Intervenire quindi, ed intervenire subito, prima che si attivassero i processi chimici sopra indicati, ma come? Non certo con lo stacco immediato perché le superfici ancora umide non avrebbero consentito l'adesione dei collanti.
Occorreva ottenere, prima, un certo prosciugamento dei muri, non improvviso e traumatico però, perché questo avrebbe provocato effetti rovinosi sulle pitture. In particolare era necessario mettere in opera forme di riscaldamento localizzato tali da cristallizzare i sali alle radici dei muri impedendo o ritardando la loro salita per capillarità al livello degli affreschi.
Grazie a speciali bruciatori convogliati a Firenze dall'Inghilterra e dalla Germania e ad un ingegnoso sistema di canalizzazioni coperte in amianto e resine, scavate alle radici dei muri, si riuscì a bloccare o almeno a diminuire di molto la crescita dei sali e a preparare convenientemente le superfici dipinte per gli interventi di stacco. Con la fine dell'inverno ebbe inizio la più grande campagna di rimozione di affreschi che si fosse mai vista, a Firenze e dovunque. Si cominciò il 16 febbraio 1967, con il ciclo affrescato dal Franciabigio nel Refettorio di S. Maria a Candeli, oggi caserma dei carabinieri, e si continuò per molti mesi impegnando una forza operativa di ben 50 restauratori specializzati, raggruppati nelle varie ditte private che già da tempo operavano per la Soprintendenza.
Alla fine dell'anno risultavano staccati 1800 metri quadrati di affreschi destinati a diventare più di 3000 nel 1968, praticamente il fiore della pittura murale fiorentina. Ugo Procacci, coordinatore dell'immensa operazione e responsabile diretto degli interventi più delicati, ha pubblicato un regesto dell'anno degli stacchi fitto di date e di capolavori [10]. Per dire solo di alcuni; il 15 marzo si stacca il grande affresco del Volterrano nel carcere femminile di S. Teresa, il 18 aprile la Trinità con il S. Girolamo di Andrea del Castagno alla SS. Annunziata; fu, poi, la volta dell'Annunciazione del Pontormo a S. Felicita (maggio 1967), del grandioso complesso di Bicci di Lorenzo nel Conservatorio di S. Onofrio, di Nardo di Cione al Bigallo e poi a S. Maria Novella dove venne rimossa nella sua integrità la grande figurazione dell'Inferno estesa per ben 113 metri quadrati.
Il vertice tecnologico della scuola *"estrattista"* fiorentina venne raggiunto il 10 ottobre del 1967 allorché Dino Dini con i suoi allievi riuscì a staccare l'*"Arbor vitæ"* di Taddeo Gaddi (122 mq.) nel Cenacolo di S. Croce. Un anno dopo, per il Natale 1968, questa straordinaria figurazione, sintesi insigne di sapienza teologica e di vivido umanissimo simbolismo, veniva ricollocata sulla parete d'origine mediante un sistema di adesivi plastici che ne garantivano la reversibilità.
Il decennio si chiudeva con altri interventi di grande notorietà e delicatezza che, anche quando non direttamente motivati dagli eventi alluvionali, stavano a dimostrare la qualità operativa dei restauratori di affreschi fiorentini e i vantaggi della felice collaborazione che si era stabilita, col novembre del 1966, fra Soprintendenza e Istituti Universitari. Si puliscono gli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in S. Trinità, pagina preziosa della storia artistica italiana perché documento della massima tangenza fra rinascimento fiorentino e naturalismo fiammingo. Si interviene anche sul ciclo di Filippino Lippi nella Cappella Strozzi di S. Maria Novella, applicando con esiti splendidi la "nistatina": un potente antibiotico capace di dissolvere le muffe anche più tenaci senza danneggiare i pigmenti pittorici. La recuperata luminosità degli affreschi filippineschi è la dimostrazione migliore dell'efficacia di quel ritrovato, il cui uso massiccio fu una delle armi vincenti nella battaglia contro i danni dell'alluvione. E poi ancora, come non ricordare, fra gli eventi memorabili di quei primi anni operosissimi e tumultuosi che seguirono l'alluvione, la prosecuzione della campagna di stacco agli affreschi di Andrea del Sarto e del Franciabigio nel Chiostro dello Scalzo, ora più che mai insidiati dall'umidità; la pulitura effettuata sugli affreschi di Paolo Uccello nel Chiostro di S. Maria Novella già staccati nel 1909 e pesantemente offuscati dallo sporco e dalle alterazioni di antichi trattamenti protettivi; lo stacco del S. Agostino del Botticelli e del S. Girolamo di Ghirlandaio ad Ognissanti, due antichi trasporti d'affresco con tutto il muro (documentati nel 1564 allorché vennero rimossi dal coro della chiesa abbattuto) e sui quali fu necessario intervenire perché attaccati dai sali attivati dalle acque alluvionali[11].
Il risultato più importante di questa stagione di affinamento tecnologico ma anche di fervida ricerca e di intensa collaborazione fra laboratorio di restauro, istituti universitari e C.N.R. (che istituì a Firenze un centro studi per la conservazione degli affreschi) fu – è opportuno ricordarlo ancora – la messa a punto di un nuovo sistema per il consolidamento delle pitture murali solfatate. La ricerca,

come è noto, prese origine dallo studio del preoccupante fenomeno di degrado che investiva la Crocifissione del Beato Angelico nel Capitolo di S. Marco. Questo affresco supremo – una delle testimonianze massime della civiltà figurativa italiana nel suo momento zenitale – mostrava sulla superficie fittissimi e diffusi microsollevamenti che rendevano il colore estremamente fragile. Si trattava, come dimostrarono le ricerche condotte dall'Istituto di chimica organica dell'Università, della degradazione del carbonato di calcio – componente attiva dell'affresco e struttura portante del colore – che si modificava in solfato di calcio, cioè in gesso. Escludendo lo stacco, in questo caso a esito particolarmente distruttivo perché la condizione decoesa e quasi pulverulenta della superficie avrebbe comportato la perdita di buona parte del colore, l'unica ipotesi di salvezza poteva venire da una reazione chimica che ricompattasse il gesso restituendogli la solidità del carbonato di calcio. E si arrivò così al metodo dell'idrossido di bario le cui tecniche applicative furono pazientemente sperimentate e brillantemente messe a punto da Dino Dini. L'efficacia del nuovo ritrovato venne sperimentata nel febbraio del 1969 quando ormai si stava concludendo, per il settore delle pitture murali, il periodo della più dura e rischiosa emergenza.

La questione degli affreschi alluvionati fu come una battaglia campale, difficile, faticosa, a grande margine di rischio, però destinata a risolversi in tempi comunque brevi. Occorreva prendere decisioni immediate (sulle tecniche di prosciugamento, sugli stacchi) e poi eseguirle senza ripensamenti. Si può dire che al Natale del 1968, quando venne restituito al Cenacolo di S. Croce l'*"Arbor Vitæ"* di Taddeo Gaddi, la battaglia degli affreschi era conclusa e sostanzialmente vinta. Almeno per quanto riguardava il salvataggio materiale degli oltre 3000 metri quadri di pitture murali alluvionati e staccati; stacchi che l'eccezionalità della situazione e il concomitare di eventi imprevisti ed altamente distruttivi resero, nel caso, quasi sempre necessari.

Restava, certo, il problema della restituzione di quegli affreschi ai luoghi di origine e quello, ancora più grave, rappresentato dal molto materiale pittorico che non poteva essere ricollocato e che doveva essere quindi avviato nei depositi. Però, anche se a questi prezzi gravissimi, la *"battaglia degli affreschi"* ebbe almeno il vantaggio di risolversi in tempi brevi.

Assai più lungo, insidioso e problematico, fu invece il salvataggio dei quadri alluvionati e, in particolare, delle tavole dipinte. Almeno 250 erano stati i dipinti su tavola seriamente colpiti dall'alluvione, dal Cristo di Cimabue nel Cenacolo di S. Croce alle grandi pale cinquecentesche delle chiese cittadine; ed anche se diverso il livello, simile per tutti appariva la meccanica dei danni.

Si trattava, in realtà, di una meccanica complessa e sottilmente devastante, legata com'era alla straordinaria varietà materica e tecnica della tavola dipinta. A differenza dell'affresco che è un' amalgama inorganica perfettamente omogenea, un dipinto su tavola è un insieme di sostanze eterogenee, per massima parte di natura organica, collegate fra di loro in equilibrio perennemente instabile. Quando l'acqua con il suo potere penetrante di umidificazione investe una tavola dipinta, succede che il legno si gonfia e si dilata coinvolgendo nel suo movimento la tela che vi aderisce; contemporaneamente e con una diversa e più alta capacità di rigonfiamento e di modificazione, si *"muove"* quel composto di gesso e colla che si chiama preparazione e che costituisce la base di appoggio del colore. Quest'ultimo infine, tenuto insieme da forti collanti e da vernici, ha una struttura vetrina che lo rende particolarmente fragile e sensibile ai movimenti degli strati materici che lo sottendono. In pratica, in un dipinto su tavola alluvionato, gli elementi che lo costituiscono (e cioè legno, tela, preparazione e colore) si modificano in maniera diversa, con il risultato di perdere coesione fra di loro. Con la caduta, specie se brusca, dell'umidità, essendo diversi i tempi e i modi di essicazione degli strati componenti, può accadere che il dipinto letteralmente *"scoppi"*. Le fibre del legno si ritirano rientrando nelle dimensioni normali, la preparazione a gesso si stacca dal suo supporto, il colore, non avendo più aderenza col gesso, si solleva e si rompe, fino alla decoesione e alla polverizzazione complete.

Questo era il rischio al quale andavano incontro, in misura ovviamente diversa a seconda dei livelli di inbibizione, i dipinti su tavola investiti dall'acqua d'Arno. Se questo era lo scenario prevedibile per le tavole alluvionate occorreva intervenire con immediate operazioni preventive tali da garantire: 1) la fermatura del colore sollevato o pericolante; 2) il controllo della deumidificazione che doveva avvenire in maniera per quanto possibile lenta e graduale, così da ridurre al minimo i dissesti provocati dalla inevitabile essicazione. Dopo, in condizioni di recuperata stabilità, si sarebbe pensato al

restauro, con il consolidamento del colore quando possibile o con il "trasporto" dove necessario; intanto bisognava assicurare a tutti i dipinti su tavola colpiti, il blocco delle condizioni di umidità e di alterazione superficiale registrate al momento dell'alluvione.
Dobbiamo soprattutto a Umberto Baldini sia l'esatta individuazione del problema che l'approntamento immediato, in collaborazione con gli specialisti del Centro Nazionale del Legno e degli Istituti di Chimica e di Microbiologia dell'Università di Firenze, dell'organizzazione tecnico-operativa per il salvataggio delle tavole ([12]). Decisivo fu il pronto utilizzo di ritrovati scientifici di recente scoperta: il "paraloid" una resina acrilica che consentì di applicare le veline in carta di riso sulle superfici dipinte, là dove i tradizionali adesivi a colla e cera scivolavano sull'umidità, e poi la "nistatina", l'eccellente funghicida utilizzato in grande quantità, come si è detto, anche per gli affreschi, che servì a stroncare sul nascere pericolose insorgenze di muffe. Concluse le operazioni di velinatura e di disinfestazione, le tavole alluvionate vennero trasferite nella Limonaia di Palazzo Pitti, un vasto ambiente opportunamente attrezzato e climatizzato. La Limonaia di Pitti è stato uno dei luoghi mitici dell'alluvione e l'attenzione che la cultura internazionale riservò a questa specie di "*camera di rianimazione*" delle massime testimonianze della civiltà artistica fiorentina e italiana, era ben giustificata.
Di fatto, dall'autunno del '66 all'estate del 1967, per circa otto mesi, fu una lotta dura e ininterrotta nel tentativo di controllare l'essicazione delle tavole, fronteggiando i continui e spesso imprevedibili sommovimenti del colore, rinnovando velinature, approntando consolidamenti d'emergenza, rettificando secondo necessità umidità e temperatura, in un alternarsi continuo di ottimismo e di delusione, fra progressi incoraggianti e momenti di crisi. Intanto le centinaia di tavole raccolte nella Limonaia lentamente si prosciugavano; e ognuna in modo diverso a motivo della diversità dei danni subiti e delle innumerevoli, anche quando minime, differenze di materia e di tecnica.
Le fibre del legno liberandosi dall'umidità si restringevano e si assestavano, diminuivano a volte anche di qualche centimetro le misure dei dipinti, sotto la carta giapponese trasparente spesso si vedeva il colore sollevato, raggrinzito, screpolato. Non perduto però e ancora recuperabile per i successivi interventi di restauro. "*Nonostante queste modifiche avvenute ai dipinti nell'ambito della Limonaia, andrà detto che la Limonaia stessa come luogo di primo ricovero delle opere adempì in modo efficacissimo al suo compito. Con l'estate particolarmente calda e asciutta, cui si andò incontro, e con quadri usciti dall'alluvione in quelle condizioni, noi avremmo oggi perdite totali assolutamente irrimediabili di oltre il 90%. Da quel novembre si può dire invece che non abbiamo perduto, nonostante tutto, neppure un piccolo brano di superficie dipinta*"([13]). Con queste parole, nel 1970, Baldini esprimeva sollievo ed anche comprensibile orgoglio per una battaglia difficilissima, a quell'epoca ormai conclusa e sostanzialmente vinta.
Si trattava però – il direttore del laboratorio ne era ben consapevole – di una battaglia certo decisiva ma solo preliminare al lavoro di restauro vero e proprio; un lavoro che prometteva di essere lungo e complesso come nessun altro. Infatti per i dipinti su tavola colpiti dalle acque dell'Arno il soggiorno alla Limonaia non fu che il primo atto di una laboriosa vicenda destinata a durare molti anni e, per numerose opere, non ancora conclusa.
Il luogo delle successive attività del laboratorio fiorentino di restauro e l'emblema stesso della fervida operosità post-alluvionale fu la Fortezza da Basso. Un grande laboratorio, fornito di apparecchiature moderne e di strumentazioni scientifiche d'avanguardia, che venne allestito a tempo di record dentro il perimetro dell'antico forte mediceo del Sangallo alla periferia nord di Firenze e la cui realizzazione resta il simbolo più significativo della solidarietà internazionale in favore di Firenze e, insieme, della lucida energia dimostrata, nell'immediato dopo-alluvione, dai responsabili dell'amministrazione e della cultura cittadine. I dipinti su tavola raccolti alla Limonaia vennero quindi gradualmente trasferiti nel laboratorio della Fortezza da Basso dove ebbe inizio il lavoro di restauro. In qualche caso, quando il contatto con le acque alluvionali era stato breve e parziale e il prosciugamento del legno non aveva provocato dissesti gravi, fu possibile restituire abbastanza presto ai quadri, e con interventi leggeri, condizioni di sufficiente solidità. Così fu, per esempio, per la Madonna duecentesta di S. Remigio che, grazie al restauro pittorico ma soprattutto al risanamento strutturale di 30 anni prima, fu in grado di sopravvivere impavida o con minimi danni all'alluvione, nonostante fosse ubicata in uno degli ambienti più sinistrati della città; e, ancora, per l'"Annunciazione" della SS. Annunziata attribuita

ad Alessandro Allori, caso tipico e per fortuna non infrequente di tavola toccata sì dall'acqua ma non fino al punto di aver compromesso in maniera irreversibile il rapporto legno-preparazione-colore[14].

In genere si poté constatare che i dipinti trattati a tergo con ammaniture protettive avevano retto meglio degli altri agli effetti devastanti dell'umidità; come dimostrò benissimo la splendida "Sacra Famiglia" del Beccafumi che, colpita dall'alluvione in uno dei luoghi più critici e cioè al Museo Horne, ebbe danni gravi ma riparabili; tali comunque da poter essere fronteggiati con operazioni di normale, anche se delicata e ripetuta, fermatura. Per non dire poi dei dipinti che avevano subito in passato operazioni di trasporto. Questi ultimi riuscirono letteralmente a galleggiare sull'alluvione come capitò, fuor di metafora, al trittico di Alvaro Pirez in S. Andrea di Brozzi il quale, restaurato e trasferito su nuovo supporto nei primi anni '30, non riportò alcun guasto apprezzabile dalla prolungata immersione nell' acqua [15].

Più spesso si resero necessarie operazioni complesse di fermatura del colore e di consolidamento della preparazione. Sovente, quando l'essicamento aveva provocato la decoesione della preparazione e compromesso il rapporto di stabilità col supporto, fu necessario ricorrere a quel provvedimento estremo, doloroso e debilitante come un'amputazione, che si chiama, in gergo tecnico, "trasporto": la rimozione totale cioè della pellicola pittorica e il suo trasferimento su un altro sostegno. I costi del trasporto, in termini di diminuzione estetica e di distruzione della realtà artigianale e tecnologica del dipinto su tavola, sono ben noti. Anche nelle operazione meglio riuscite la pellicola pittorica trasferita su un nuovo supporto ne esce sempre più o meno percettibilmente schiacciata, stirata in modo innaturale, alterata nei minuti accidenti ("craquelure", dislivelli) che costituiscono il fascino inimitabile di una antica superficie dipinta.

Da ciò l'impressione di qualcosa di un po' artificiale e come *"incadaverito"*, per usare l'espressione di Roberto Longhi, che sempre provoca nel conoscitore la vista di un dipinto su tavola trasportato, anche quando l'operazione è da considerare tecnicamente riuscita. Gli operatori del laboratorio fiorentino avevano un'esperienza troppo antica e collaudata di "trasporti" (basti pensare agli interventi del dopoguerra sui dipinti cortonesi del Beato Angelico e del Sassetta) per non rendersene conto. E la decisione di procedere alla rimozione del colore e al suo trasferimento su nuovo supporto nelle tavole alluvionate, fu ogni volta attentamente valutata e non di rado sofferta. Lo dimostra bene la vicenda della grandiosa "Deposizione" di Alessandro Allori, pala d'altare di eccezionale dimensioni (mt. 4,30 di altezza x mt. 3 di larghezza) che rimase a lungo sommersa dalle acque alluvionali nel Museo dell'Opera di S. Croce. Le alterazioni subite dal dipinto durante il soggiorno alla Limonaia, i movimenti del legno, dell'imprimitura e del colore, le ipotesi di consolidamento esaminate e discusse e, infine, la decisione di procedere al trasporto, tutto questo è stato ben documentato da Umberto Baldini che al restauro della "Deposizione" dedicò una sala intera nella mostra "Firenze restaura" del 1972 [16]. Le dimensioni della tavola e le condizioni conservative particolarmente gravi, fecero di quel trasporto un avvenimento davvero eccezionale che impegnò a fondo gli specialisti della Fortezza da Basso e, in particolare, il direttore tecnico Edo Masini: prima per il rinnovo della velinatura, poi per la costruzione di una forma in gesso che rispettasse le ondulazioni e i dissesti anche vistosi sopravvenuti sulla superficie pittorica, (in modo da permettere la demolizione da tergo del legno senza rischi per il colore sollevato) e poi, ancora, in un crescere di difficoltà operative che l'antica tradizione artigiana del laboratorio consentì di risolvere volta per volta, la delicata pazientissima restituzione della pittura a condizioni di stabilità e di uniformità per quanto possibile simili a quelle originali.

Come la tradizionale sapienza artigiana del laboratorio fiorentino sapesse trovare, all'occorrenza, felici accordi operativi con la tecnologia più avanzata lo dimostra, ancora nel settore del "trasporto" di tavole alluvionate, l'utilizzo di tecniche fotogrammetriche per la costruzione della forma in gesso, necessaria alla demolizione da tergo del legno. È noto infatti che una delle operazioni più delicate preliminari al trasporto, è la preparazione del "*letto*" che deve sostenere il dipinto quando viene rovesciato per subire la distruzione della tavola. Perché il colore sollevato non si schiacci sotto il peso deformando la pittura, è necessario che il piano d'appoggio riproduca il più posibile esattamente, in controforma, i dislivelli e quasi "*l'orografia*" della superficie dipinta. Sarebbe anzi opportuno, specie nel caso di tavole particolarmente compromesse o di eccezionali dimensioni, che la forma di appoggio venisse confezionata senza toccare la fragile pelle del quadro. Ebbene, con la ripresa fotogram-

metrica e la sua trascrizione in curve di livello, fu possibile confezionare una forma in gesso sulla quale il dipinto destinato al trasporto "*calzava*" con approssimazioni dell'ordine di un decimo di millimetro.
L'esperimento, ben noto perché pubblicato per la prima volta sul catalogo di "Firenze restaura", venne effettuato su un dipinto raffigurante "l'Adorazione dei Magi" attribuito a Mariotto di Cristofano e proveniente dalla chiesa fiorentina di S. Felicita[17]. L'episodio merita di essere qui ricordato perché è una dimostrazione esemplare di come gli istituti scientifici (nel caso l'Università di Firenze e il Geografico Militare) servissero volentieri nel periodo del dopo-alluvione le esigenze del laboratorio, ma anche perché è una bella riprova delle possibilità di perfetta integrazione fra tradizione artigiana – punto di forza del restauro fiorentino – e moderna tecnologia.
È fuor di dubbio che l'emergenza alluvionale, con le sue problematiche impreviste, con il coinvolgimento di competenze tecniche, scientifiche e professionali le più diverse, ha contribuito in misura determinante a rafforzare quella saldatura fra *"metodo"* e *"scienza"* che sarà, lo vedremo, l'aspetto più importante del restauro fiorentino negli anni recenti.
A parte lo *"schiacciamento"* innaturale della superficie dipinta, il "trasporto" ha il suo limite più grave nella distruzione del supporto ligneo; il quale non è soltanto parte integrante della storia materiale dell'opera d'arte ma è anche, in molti casi e specie nelle tavole "primitive", autentico capolavoro di falegnameria. Al punto che si possono capire le preoccupazioni di Longhi quando scriveva che avrebbe preferito "*rivedere un dipinto alluvionato ma sempre sul vecchio supporto con qualche lieve sfenditura che riscontrarlo in apparenza illeso, ma in sostanza esanimato dal trasferimento*".
Alla Fortezza da Basso, grazie all'abilità e alla fantasia operativa di eccellenti professionisti come i falegnami Renzo Turchi e Giovanni Marussich, si riuscirono a fare operazioni di trasferimento del colore mediante la separazione del sistema "colore-preparazione-tela" dal supporto e conservazione di quest'ultimo. Così la realtà anche materiale e tecnologica dell'opera d'arte veniva rispettata e i danni del trasporto risultavano davvero ridotti al minimo.
Naturalmente tale tipo di operazione comportava speciali difficoltà aggiuntive e tempi particolarmente lunghi, oltre che idonee condizioni strutturali e conservative dell'opera stessa. Non fu quindi possibile generalizzarne l'impiego. Si riuscì, tuttavia, a conservare la struttura tergale di non pochi dipinti alluvionati; fra gli altri il trittico di Lorenzo di Niccolò del Museo dell'Opera di S. Croce e, proveniente dallo stesso disastratissimo ambiente, l'importante croce dipinta trecentesca attribuibile a Lippo di Benivieni.
L'intervento più clamoroso di salvataggio del supporto è stato effettuato, come è noto, sul Crocifisso di Cimabue. Le lunghe vicende restaurative subite da quest'opera – affidate a una fitta letteratura e divulgate in cataloghi plurilingue da una mostra internazionale che ha percorso negli ultimi anni varie capitali – sono troppo conosciute per dover essere ancora dettagliatamente descritte[18]. Basti dire per ora che il recupero (per separazione del frammentario colore residuo) della grande struttura lignea, tornata nuda come la vide Cimabue prima di stendervi la tela e applicare la preparazione, fu una delle rivelazioni più emozionanti fra le tante che si susseguirono nel laboratorio della Fortezza negli anni tumultuosi del dopo- alluvione. Baldini definì quello straordinario prodigio di carpenteria *"un'opera d'arte essa stessa"* giustamente ammirato dalla *"...cura infinita con cui il legnaiolo ha tradotto il grande schema geometrico"*.
La scelta accuratissima dei legni, la perfetta levigatura dei piani, la sapienza tecnologica dell'assemblaggio, furono svelati dalla rimozione della pittura residua e il dolore per la perdita irreparabile sembrò persino accentuato dalla consapevolezza di una eccezionalità qualitativa che risultava evidente fin dall'analisi del supporto stesso.
Il restauro dei dipinti su tavola alluvionati impegnò in misura prevalente i laboratori della Fortezza, almeno nei primi anni dopo l'alluvione. Anche il recupero della Maddalena lignea di Donatello travolta dall'acqua nel Battistero di S. Giovanni e subito ricoverata in un ambiente opportunamente climatizzato di Palazzo Davanzati, poteva rientrare nella casistica delle tavole dipinte, con la maggior difficoltà, semmai, rappresentata dalla sua natura polimaterica (legno dorato e policromo, ma anche gesso e stoppa) e dalla eccentricità tecnica del grande artefice che non esitò a plasticare il gesso della preparazione come fosse tenera creta e ad aggiungere gesso e stoppa come in un collage di intenzione iperrealista ma di esito febbrile, trasfigurato. L'intervento di restauro, eseguito da Pellegrino Banella – uno specialista al quale dobbiamo alcune delle puliture di sculture lignee più esem-

plari degli ultimi anni, e basti citare per tutte quella eseguita a metà degli anni '70 sul Crocifisso del Brunelleschi in S. Maria Novella – non si limitò al risanamento della struttura lignea e della ammanitura, in vari modi insidiate e danneggiate dalle acque alluvionali, ma realizzò, con esiti splendidi, il recupero della policromia originaria, sepolta sotto strati di sporco e di vecchie ridipinture. La Maddalena, oggi restituita allo splendore fiammante dei suoi capelli d'oro e quasi come riemersa dalla bruna crisalide che la mortificava, rappresenta uno di quei casi, rari ma non rarissimi, in cui la vicenda dell'alluvione non solo non comportò diminuzioni irreparabili dell'opera d'arte ma anzi consentì, grazie ad appropriati interventi, recuperi importanti di autenticità e di qualità espressiva[19].
Come accadde, per citare un altro esempio significativo, all'Adorazione dei Pastori di Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in S. Trinita.
L'alluvione non aveva toccato direttamente quella tavola celebre, ma il grado di umidità della chiesa repentinamente salito a livelli preoccupanti, stava insidiando la superficie con pericoli di muffe, alterazioni e dissesti delle vernici e dei collanti impiegati in antichi restauri.
Fu dunque necessario procedere a un intervento accurato di disinfestazione e di pulitura, con il risultato di restituire al dipinto l'esatta evidenza della sua specificità espressiva. Si sapeva bene infatti che l'Adorazione del Ghirlandaio, datata al 1485, costituiva la risposta più puntuale e precoce della cultura artistica fiorentina al trittico Portinari di Hugo van der Goes oggi agli Uffizi, arrivato a Firenze nel 1483. Ma solo dopo la pulitura fu possibile capire fino in fondo l'intensità bruciante e quasi commossa dell'omaggio di Ghirlandaio al poetico naturalismo fiammingo: con quella cromia tenera e splendente di blu, di viola, di bruni vellutati, con lo sterzare mobilissimo dell'ombra e della luce, con i prodigi di amorosa micrografica verità, nel descrivere il filo di paglia, la corolla dell'iris, il pelame lucido e fitto degli animali del presepio, l'occhio del pastore nel quale si rispecchia il mondo. Sbaglierebbe però chi pensasse che l'attività del laboratorio in quegli anni sia stato un susseguirsi di interventi prestigiosi su opere eccezionali.
Anche se le cure espositive e pubblicitarie riservate ad alcune vittime illustri dell'alluvione (prima fra tutte il Cristo di Cimabue) possono aver favorito il diffondersi di una convinzione di quel tipo, occorre riconoscere che essa risulta lontana dal vero. Il grosso dell'attività di restauro – alla Fortezza come al Bargello o a Palazzo Davanzati, come nelle varie botteghe artigiane soprattutto di falegnami e di doratori, presto reclutati per servire le necessità della Soprintendenza – fu in realtà una lunga e paziente fatica spesso noiosa e ripetitiva, quasi sempre priva di gratificazioni diverse dalla consapevolezza di aver realizzato, giorno dopo giorno, un lavoro necessario anche quando di *"routine"*.
L'alluvione richiese interventi di alta qualità tecnica condotti su opere di eccezionale importanza ed è di quest'ultime, comprensibilmente, che riviste d'arte e cataloghi di mostre, giornali e servizi televisivi, hanno soprattutto parlato. Ma obbligò anche ad innumerevoli interventi di livello tecnico non inferiore, estesi, con metodiche giustamente generalizzate, a intere categorie di oggetti: dalle tele alle sculture in marmo, dai legni dorati ai mobili intarsiati. Forse più ancora che in singole brillanti operazioni di grande risonanza, l'aspetto più apprezzabile di una stagione del restauro che poteva unire, in quel momento, il massimo di quantità e di varietà operativa al massimo di collaborazioni tecniche e di apporti scientifici nazionali ed internazionali, va individuato nella rapida messa a punto di metodi di intervento il cui uso poteva essere agevolmente generalizzato, con risultati decisivi per la salvezza del patrimonio artistico alluvionato nel suo complesso.
Per esempio, nel caso dei numerosissimi dipinti su tela (almeno 900) investiti dalle acque d'Arno, l'antica esperienza degli operatori fiorentini e l'uso di un metodo tradizionale di rintelatura come quello detto della colla *"a pasta"*, furono in grado di tener testa all'emergenza senza eccessivi problemi[20].
La stessa tecnica della *"tavola calda"* – il sistema semimeccanico di rintelatura fondato sull'azione combinata della pressione e del calore – fu responsabilmente ridotta al minimo o comunque impiegata con estrema e ben consapevole prudenza, in considerazione dei rischi di schiacciamento e di alterazione della superficie cromatica che tale procedimento può comportare. I due grandi quadri del raffinato pittore di primo Settecento fiorentino Ranieri del Pace provenienti dal Refettorio di S. Maria Novella, che avevano subito devastazioni particolarmente gravi con dissesti del pigmento cromatico e violenti ritiri del supporto, possono essere assunti ad esempio significativo dell'impegno del laboratorio nel settore dei dipinti su tela. Settore che vide all'opera, in quegli anni, uno spe-

cialista di grandi capacità come Sergio Taiti, al quale dobbiamo non solo il coordinamento e la direzione tecnica della gran parte degli interventi post-alluvionali, ma anche la messa a punto di modi di rintelatura particolarmente pregevoli: fra gli altri l'impiego di una speciale tela di vetro trasparente utilissima nei rintelaggi – da eseguire a cera e a *"tavola calda"* – dei dipinti che portano sul retro date firme o iscrizioni degni di essere mantenuti visibili[21].

Se, dunque, nel settore dei dipinti su tela alluvionati (come in quello delle tavole e degli affreschi) la tradizione operativa fiorentina poteva far conto, in sostanza, sulle sue antiche risorse di metodo e di esperienza, naturalmente aggiornandole e rettificandole sia alla luce di contributi esterni che per lo stimolo di problematiche nuove, in altri e non meno importanti settori ci si trovò di fronte a situazioni del tutto impreviste. Si prenda il caso, nel suo genere esemplare, delle sculture in marmo che nei musei, nelle chiese, nelle piazze, erano state sommerse, totalmente o in parte, dalle acque alluvionali. Verrebbe fatto di pensare che per una materia come il marmo l'immersione più o meno prolungata in acqua di fiume sia un evento tutto sommato irrilevante, quasi quanto lo è, per una scultura in esterno, l'esposizione alla pioggia atmosferica. E questo deve essere stato, di certo, il pensiero di tecnici e di restauratori nei primi momenti dell'alluvione. Ma quando le acque dell'Arno rifluirono nei loro argini, si capì bene quanto quel pensiero fosse sbagliato. Le sculture riemergevano dall'alluvione non solo lordate dal fango ma soprattutto dalla nafta subito assorbita, dove più e dove meno, dalla pietra e dal marmo.

Il cortile del Bargello dove l'acqua superò i 4 metri, offriva lo spettacolo di grandi statue (il meglio della scultura fiorentina cinquecentesca dal Tribolo all'Ammannati, da Vincenzo Danti al Bandinelli, al Giambologna) unte di nafta oppure dilavate con crudezza, fino all'altezza del rigo nero che marcava contro il muro di fondo il culmine dell'onda di piena.

Così che teste e spalle intatte sovrastavano con effetti di estraneità vagamente surreale, corpi oscenamente sfigurati. I problemi che si presentarono ai restauratori erano delicatissimi e senza precedenti. Intanto occorreva assorbire la nafta che aveva impregnato i marmi in modo da far sparire le antiestetiche macchie; ma era anche necessario intervenire su quelle parti scultoree che l'acqua d'Arno – terribile solvente – mulinando e ristagnando aveva drasticamente lavato portandole ad una innaturale bianchezza. E, infine, nelle statue che erano state sommerse dall'acqua solo fino ad un certo livello (come quelle del cortile del Bargello, come quasi tutto il decoro scultoreo delle chiese) occorreva realizzare, nell'intervento di restauro, un giusto equilibrio e una pratica fusione di *"tono cromatico"*, fra parti alluvionate e parti rimaste indenni.

Problemi squisitamente tecnici si mescolavano ad altri di ordine più propriamente teorico, questi ultimi quanto mai delicati perché riferiti ad una categoria di manufatti artistici che solo di rado e assai parzialmente era stata oggetto della moderna problematica del restauro: che cosa si intende per "patina" in una scultura in marmo? Fino a che punto è lecito *"riassorbire"* una zona spulita? E quando fermarsi con i lavaggi? Su tutto sovrastava poi la necessità di intervenire rapidamente, prima che la nafta troppo a fondo assorbita creasse sulle sculture macchie non più eliminabili, se non a prezzo di trattamenti troppo pesanti[22].

Fu merito di Luciano Berti, allora direttore del Bargello e quindi promosso, per naturale estensione di competenze, al coordinamento dei restauri per il settore dei materiali lapidei, se il problema dei marmi alluvionati fu affrontato con decisione e risolto con positivi risultati. Grazie alla presenza di restauratori stranieri, in particolare Kenneth Hempel del Victoria and Albert Museum, *"prestato"* a Firenze dalla sensibilità di John Pope-Hennessy, fu messo a punto un sistema di lavaggi controllati e calibrati che permisero di assorbire la nafta e di realizzare puliture omogenee graduabili secondo necessità. Il sistema di pulitura dei marmi antichi mediante impacchi di polveri inerti (sepiolite o attapulgite) trattate con acqua deionizzata e addizionata con carbonato d'ammonio (sistema oggi comunemente conosciuto e diffusamente applicato) fu portato in Italia da restauratori inglesi che lo sperimentarono con successo proprio sulle sculture alluvionate del Bargello. Ecco, quindi, un esempio assai significativo del contributo professionale e tecnico-scientifico offerto a Firenze dalla solidarietà internazionale.

Una volta pulite, le sculture vennero trattate con applicazioni a cera, così da riequilibrare, patinandole, le parti dilavate dall'acqua alluvionale.

In sostanza, novità tecniche di provenienza straniera (la pulitura inglese con gli impacchi di sepiolite) e antica sensibilità italiana per la patina, contribuirono a restituire alle antiche sculture di Firenze

gradevolezza di immagine e qualità di colore.
Un altro settore nel quale si dovette, in un certo senso, "*inventare*" il restauro fu quello del materiale artistico in legno (mobili, arredi, cori di chiesa etc...). La cosa può anche suonare strana se si pensa che Firenze è da sempre la capitale europea dell'artigianato ligneo, di restauro o di imitazione, e che le botteghe di Oltrarno con le loro dinastie di ebanisti, di intagliatori, di doratori fanno, tutte insieme, la più grande *"fabbrica del mobile antico"* del mondo. Ma i problemi posti dall'alluvione (la dilatazione abnorme delle fibre del legno, lo *"scoppio"* delle tarsie e delle impiallacciature, lo scioglimento delle colle, il proliferare devastante delle muffe) erano così nuovi e, soprattutto, si presentavano in tali dimensioni quantitative, che non bastavano certo a risolverli le pur numerose forze artigiane della città, peraltro subito reclutate dalla Soprintendenza. Occorreva una organizzazione logistica di grande impegno per l'immagazzinaggio degli innumerevoli arredi lignei colpiti dall'alluvione (e a questo scopo furono approntati depositi nelle ville medicee della Petraia e di Poggio a Caiano e a Palazzo Pitti) e occorreva, soprattutto, una direzione tecnica in grado di indicare le metodologie di intervento più opportune. La battaglia dei legni (perché di una vera e durissima battaglia si trattò, forse meno nota di quelle che contemporaneamente si combattevano sul fronte degli affreschi e delle tavole dipinte, non però meno importante se si pensa che consentì di salvare un patrimonio d'arte cosiddetta *"minore"* fra i più preziosi del mondo) fu vinta grazie all'impegno di Giuseppe Marchini, funzionario della Soprintendenza allora responsabile di questo settore e di Otello Caprara, specialista di legni antichi attivo fino a quel momento nel Nord Italia. Fu Caprara a fornire il materiale che permise di bloccare lo sfacelo delle opere, insegnandone il delicato impiego a decine di artigiani. Si trattava del "Paraloid B 72" una resina metacrilica con qualità anti-igroscopiche che può essere utilizzata come efficace consolidante del legno. Pur con tutte le perplessità che una resina come il Paraloid oggi come allora giustifica e malgrado i rischi che un dosaggio improprio può comportare, occorre pur riconoscere che il suo impiego generalizzato e, nella maggioranza dei casi, ben controllato, permise di salvare un buon numero di capolavori dell'arte lignaria italiana altrimenti destinati a sicura perdita.
Ma, a parte la soluzione rapida ed efficace del problema del consolidamento, il merito maggiore di Otello Caprara sta nell'avere per la prima volta impostato a Firenze una autentica metodologia scientifica del restauro dei mobili antichi. Lavorando sotto la direzione di Caprara nei cantieri del dopo-alluvione, gli artigiani fiorentini abituati al restauro antiquariale, di imitazione e di rifacimento, impararono il rispetto della patina, l'uso di solventi e disinfestanti idonei, il gusto del restauro conservativo e delle integrazioni riconoscibili, il piacere di recuperare e perfezionare raffinate specializzazioni antiche (ad esempio la tarsia policroma a decoro geometrico) per scopi diversi dalla mera falsificazione. Gli splendidi restauri di "boiseries" rinascimentali realizzati a Firenze negli ultimi anni (gli armadi della sagrestia detta "*delle messe*" in S. Maria del Fiore, perfetta esplificazione intarsiata della poesia prospettica brunelleschiana o i legni preziosi dello Studiolo di Federico nel Palazzo di Urbino) stanno a dimostrare il livello dei metodi diffusi da Otello Caprara all'indomani dell'alluvione[23].
Il laboratorio più importante per il restauro delle sculture di piccole dimensioni e delle arti minori in generale, ed anche il luogo di sperimentazione e di applicazione delle metodologie straniere, fu Palazzo Davanzati.
Al terzo piano di questa casa-museo, sotto la direzione di Cristina Piacenti Aschengreen, una danese naturalizzata fiorentina studiosa di antica oreficeria medicea e all'epoca collaboratrice esterna della Soprintendenza, venne istituito il Centro Restauro per le sculture e le Arti Minori. I finanziamenti venivano da fondi internazionali (soprattutto il CRIA americano) e, in parte, dal C.N.R. italiano. Gli operatori erano per lo più stranieri, in genere specialisti inviati dai gabinetti di restauro d'Europa e d'America: il già citato Kenneth Hempel, capo restauratore del Victoria and Albert Museum di Londra, William Young direttore tecnico del Museum of Fine Arts di Boston, i tedeschi Olga Adelman e Friedemann Hellwig per gli strumenti musicali ed Heinz Dauer per le armi. E poi, ancora, restauratori austriaci e norvegesi, danesi, inglesi e americani. Non mancavano, naturalmente, gli italiani, sia nel ruolo di consulenti scientifici esterni all'Amministrazione (fra gli altri Otello Caprara, Lionello Boccia studioso di armi antiche, i chimici Valerio Malaguzzi Valeri e Raffaella Rossi Manaresi) che in quello di operatori. Alcuni di questi ultimi, e in particolare Guglielmo Galli, assistente all'epoca dello Hempel, avranno in seguito incarichi importanti all'interno dei laboratori statali di

restauro. Palazzo Davanzati finì col diventare (e tale rimase per alcuni anni) una specie di cosmopolita e poliglotta *"Fortezza da Basso"* delle arti minori: insieme centro di restauro, istituto di sperimentazione e di ricerca, scuola per i giovani *"volontari"* italiani e stranieri che ci lavoravano, occasione di confronto fra metodi ed esperienze diverse.
A parte il molto e buon lavoro che riuscì a produrre e che permise di far fronte a esigenze di restauro anche di particolarissima specializzazione (dagli strumenti musicali alle rilegature antiche) la stagione di Palazzo Davanzati fu soprattutto importante perché contribuì in maniera decisiva ad inserire l'ambiente professionale fiorentino nel circuito internazionale più qualificato, assolvendo inoltre ad una preziosa funzione didattica nei confronti della generazione di restauratori e di funzionari destinati a ricoprire, nel decennio successivo, incarichi di responsabilità.
A un anno dall'alluvione, nel dicembre del 1967, per iniziativa di Luciano Berti e di Cristina Piacenti Aschengreen e con l'allestimento di Otello Caprara, si inaugurava nel Museo del Bargello una importante mostra di restauri; il primo rendiconto attraverso sessanta schede, varie relazioni tecniche e una documentazione fotografica di selezionata efficacia, di quanto si era fatto fino a quel momento nel settore delle arti minori. Lo smilzo ed oggi quasi introvabile cataloghino edito per l'occasione appare sicuramente inadeguato al rilievo di una iniziativa che precede di ben cinque anni la grande panoramica riassuntiva di "Firenze restaura"; né rende l'idea, a chi lo consideri solo superficialmente, della quantità e varietà del lavoro che era stato prodotto in appena un anno e che la mostra, appunto, era chiamata a documentare[24].
Nel cortile del Bargello i capolavori del manierismo statuario fiorentino apparivano puliti dalle macchie di nafta e riequilibrati nelle parti dilavate, grazie ad opportune patinature a cera. Un lavoro duro e delicato coordinato come si è detto, da Kenneth Hempel ed eseguito, per buona parte, da Guglielmo Galli.
Luciano Berti poteva rievocare, non senza ironia, gli effetti curiosi quasi da *"arte di avanguardia"* che suscitavano quelle sculture durante i lavori di restauro, *"ora appena sagomate dentro un intonaco, ora tutte infarinate dai talchi, ora ancora crude nei marmi puliti"*, ma grande dovette essere il sollievo suo e di tutti i visitatori, nel constatare che le opere di Vincenzo Danti e di Giambologna, dell'Ammannati e del Bandinelli, avevano ritrovato la lucentezza ambrata delle loro superfici, il freddo prezioso splendore tipico delle sculture cinquecentesche. La mostra esponeva inoltre una serie di piccole terracotte (del Tribolo, del Danti, del Francavilla) che erano state travolte dall'alluvione al piano terreno del Bargello e ridotte, in qualche caso, in minuti frammenti. Un modellino di Fiume del Tribolo e la terracotta di Vincenzo Danti preparatoria al gruppo marmoreo dell'"Onore che vince l'Inganno", frantumati ciascuno in almeno un centinaio di pezzi, erano stati giudicati irrecuperabili ed anzi le foto del loro massacro erano apparse in varie pubblicazioni quale documento visivo fra i più eloquenti dei danni subiti dal patrimonio artistico fiorentino. Eppure, anche in questi casi veramente estremi, la mostra era in grado di presentare recuperi perfetti, grazie ad assemblaggi pazienti e raffinati nei quali le tecniche tradizionali si avvalevano di una gamma di prodotti nuovi messi a disposizione dagli specialisti stranieri[25].
C'erano poi campionature significative di interventi eseguiti sugli oggetti e sui materiali più diversi: armi, targhe da torneo, ghironde e mandole del Museo Bardini, cofanetti in pastiglia dorata, reliquiarii polimaterici come quello stupendo di Vittorio Ghiberti in legno, argento e pietre dure che, colpito dall'alluvione nel Museo dell'Opera del Duomo, venne restaurato da William Young.
Lo spazio maggiore era stato tuttavia riservato al restauro dei mobili e degli arredi lignei, presentati in una bella selezione che dava conto delle problematiche più delicate e dei risultati meglio rappresentativi. C'erano i mobili del Museo Horne e di S. Croce le cui tarsie sollevate e divelte erano state perfettamente ricomposte, i modelli per la facciata del Duomo riemersi come per miracolo dal fango dell'alluvione, una bellissima porta buontalentiana degli Uffizi, risanata, consolidata e ripatinata. C'era infine – ed era l'emblema della mostra oltre che il capolavoro personale di Otello Caprara che lo restaurò nel laboratorio della Soprintendenza di Bologna fornendone ampia relazione scientifica – il modellino per la lanterna di S. Maria del Fiore realizzato da Filippo Brunelleschi cira il 1436. Questa venerabile reliquia, documento essenziale per la storia dell'architettura rinascimentale, era stata frantumata dalle acque dell'Arno nel Museo dell'Opera del Duomo. Rivederla, ad appena un anno dall'alluvione, perfettamente reintegrata in tutte le sue parti, disinfestata e consolidata, nitida e armoniosa come quando uscì dal pensiero di ser

Filippo, era certo un segno di buon auspicio e faceva ben sperare dell'esito dei molti altri restauri ancora in corso[26].

La mostra del Bargello, pure di grande importanza per le proposte di metodo e le esemplificazioni operative in settori di particolare delicatezza e in ambiti ancora sperimentali, ebbe una notorietà tutto sommato modesta. Ben diverso fu il successo pubblicitario della grande rassegna di affreschi staccati che, a partire dall'estate 1968 e fino al 1970, attraversò le capitali d'America e d'Europa incontrando ovunque entusiastiche recensioni e straordinario successo di pubblico: prima al Metropolitan Museum di New York, sede iniziale della mostra, poi ad Amsterdam, a Londra, a Monaco, a Bruxelles, a Stoccolma, a Copenhagen e, infine, a Lugano. Il titolo inglese della mostra "The great age of freso" esprimeva bene le intenzioni dei suoi organizzatori – Ugo Procacci e Umberto Baldini – i quali vollero offrire, attraverso circa sessanta affreschi staccati, una campionatura davvero straordinaria e irripetibile della massima civiltà pittorica toscana: da Giotto a Pontormo, passando per il Beato Angelico e Paolo Uccello, Masolino e Piero della Francesca, Andrea del Sarto e Fra Bartolomeo, per dire solo dei nomi più clamorosi[27].

Per circa due anni il Rinascimento italiano attraversò in originale le capitali del mondo suscitando comprensibili entusiasmi e praticamente inaugurando, in grande stile, l'attuale stagione del consumismo culturale di massa. La mostra voleva essere suprattutto, come scrisse Procacci nell'introduzione al catalogo *"...un tributo di riconoscenza del popolo italiano, e in particolare della città di Firenze e delle altre città toscane, verso tutti coloro che, da ogni nazione e da ogni parte del mondo, con generoso ardore e commovente solidarietà, inviarono imponenti aiuti materiali fin dai primi giorni dopo la tragica inondazione delle acque dell'Arno..."*. In effetti solo la dovuta gratitudine nei confronti dell'amicizia internazionale per Firenze poteva giustificare una iniziativa che non aveva motivazioni scientifiche – trattandosi di una selezione di affreschi di varia epoca casualmente accomunati dal distacco – mentre si esponeva facilmente, d'altro canto, a critiche severe; non fosse altro che per i rischi materiali incombenti su una così numerosa e prolungata migrazione di capolavori.

Ciò nonostante questa mostra che aveva carattere d'eccezione assoluta e che mai più in seguito avrebbe potuto essere ripetuta, almeno in quella forma, non poteva non affascinare i visitatori per la straordinaria quantità e qualità dei brani di pittura murale che vi venivano esposti. L'occasione promozionale e pubblicitaria era, naturalmente, l'alluvione con gli interventi di "stacco" e di "strappo" che si erano resi necessari. Figuravano, quindi, in bella evidenza, affreschi o serie di affreschi di cui abbiamo già avuto occasione di parlare. Fra gli altri, le lunette del Franciabigio strappate nel febbraio del '66 dal refettorio dell'ex-convento di S. Maria a Candeli, i sublimi monocromi dipinti da Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo, l'Annunciazione del Pontormo in S. Felicita rimossa da Leonetto Tintori nel 1967. Un pezzo singolare, anche per il recupero di una imprevista e imprevedibile sinopia, era l'affresco del Pontormo raffigurante la Madonna col Bambino fra Santi che nel 1823 era stato collocato nella cappella di S. Luca alla SS. Annunziata, traendolo dalla chiesa di S. Raffaello (vulgo S. Ruffillo) al Vescovo. Questo capolavoro giovanile di Pontormo, in bilico fra affabilità sartesca e suggestioni monumentali alla Frà Bartolomeo, era così apprezzato dagli accademici di primo Ottocento che si decise di trasferirlo nella cappella dei Pittori con tutto il muro di sostegno. L'umidità alluvionale obbligò allo strappo dell'antico trasporto con il risultato di scoprire non già il prevedibile disegno murale pontormesco, ma una sinopia di tutt'altro autore (un ignoto maestro fiorentino di cultura genericamente filippinesca) e di diversa composizione. Mediante l'intervento di strappo – impeccabilmente condotto nel 1967 da Giuseppe Rosi – e con la presentazione dei due livelli stratigrafici (l'affresco del Pontormo e la sinopia "aliena" che ne era ricoperta) il pubblico internazionale si faceva un'idea davvero rara, ed anche un poco sconcertante, delle misteriose profondità dell'affresco e dei colpi di scena che il loro scrutinio può riservare[28].

Il grosso dell'esposizione era costituito però da affreschi staccati prima dell'alluvione e in buona parte già esposti alle mostre di Forte Belvedere dieci anni prima. C'erano i formidabili frammenti di Andrea Orcagna con l'"Inferno" e il "Trionfo della Morte" rinvenuti sulla parete destra di S. Croce al di sotto degli altari vasariani e staccati nel 1958; c'erano le sinopie di Lorenzo di Bicci assemblate a ricomporre il Tabernacolo del Madonnone e quelle di Masolino, provenienti dalla cappella della S. Croce in S. Agostino di Empoli. E poi, ancora, la Crocifissione di Parri Spinelli del Palazzo Comunale di Arezzo, due lunette con rela-

tive sinopie del Maestro del Chiostro degli Aranci, il S. Girolamo forse di Bartolomeo della Gatta proveniente dal S. Domenico di Pistoia, il S. Giuliano di Piero della Francesca che, scoperto nel 1954 nell'abside dell'ex-chiesa di S. Agostino a Sansepolcro, fu staccato tre anni dopo da Leonetto Tintori mediante demolizione da tergo della muraglia. Non mancavano neppure interi complessi architettonici di affreschi staccati e ricomposti su pannelli di masonite a simulare la perduta collocazione ambientale, con effetti, in verità, piuttosto sconcertanti. Accanto al Tabernacolo del Madonnone, venivano così presentati gli affreschi della cappella detta della Visitazione di Castelfiorentino, dipinta da Benozzo Gozzoli intorno al 1470 e distaccata mediante strappo da Giuseppe Rosi nel 1965.

Fra i tanti capolavori raccolti per la mostra di affreschi staccati brillava di luce inimitabile il commovente frammento di Piero della Francesca [29]. La testa del S. Giuliano nimbato, splendente di luminosa bellezza, bastava da sola a giustificare il titolo che la mostra si era data. Dopo questa esposizione spettacolare fu chiaro anche al grande pubblico, in Europa e in America, che l'età dell'affresco fiorentino fu veramente una *"great age"* dell'arte universale.

L'aspetto più criticabile della mostra degli affreschi (a parte le considerazioni tecniche sull'opportunità di alcuni stacchi e le prevedibili perplessità sul trasferimento all'estero di tanti capolavori) era piuttosto un altro. Quello cioè di divulgare in tutto il mondo un'idea eccessivamente ottimistica sia del restauro fiorentino che dei problemi del dopo-alluvione. Non che questa fosse l'intenzione degli organizzatori. Di fatto però la gente che negli ultimi anni '60 a New York o a Copenaghen visitava la mostra degli affreschi staccati, come quella che, più di dieci anni dopo, avrà l'opportunità di ammirare, in varie sedi europee e americane, il restauro del Crocifisso di Cimabue, era indotta a considerare il problema dei danni alluvionali al patrimonio culturale fiorentino una questione ormai superata e brillantemente risolta.

Le cose in realtà non stavano in questi termini come ben sa chi ha avuto esperienza di quegli anni e se è vero, come è indubitabile, che i guasti dell'alluvione sono ancora oggi presenti e, almeno in parte, lontani dall'essere completamente risarciti.

Questa rapida analisi del periodo post-alluvionale non sarebbe in effetti completa se, dopo aver considerato il moltissimo che è stato fatto, non tentassimo una valutazione complessiva del molto che, quasi a vent'anni di distanza, resta ancora da fare.

Oggi, per le carovane turistiche che attraversano Firenze nei tempi ferrei consentiti dalle agenzie di viaggio (dagli Uffizi al Duomo a S. Croce in mezza giornata) o che si mettono pazientemente in fila al Museo dell'Accademia, l'alluvione è come se non ci fosse mai stata. Infatti non ha lasciato tracce visibili e non ha provocato alcun danno ai feticci della cultura artistica di massa: il David di Michelangelo, il tondo Doni, la Venere di Botticelli, le cappelle medicee. Anzi è probabile che la grande maggioranza di quegli ospiti frettolosi – e, di sicuro, i più giovani fra di loro – non abbiano neppure sentito parlare di ciò che accadde a Firenze nel remoto 1966.

Una diversa consapevolezza dei guasti alluvionali la può avere, invece, il turista mediamente colto, quello abituato a girare per chiese e musei da solo o in poca compagnia, magari consultando qualche vecchia edizione della "Guida bleu" o del Touring Club. Non c'è dubbio infatti che questo ipotetico signore andrà incontro a frequenti e inevitabili delusioni: chiostri che sapeva affrescati spogliati delle loro pitture, piccoli musei inspiegabilmente chiusi (ma anche grandi musei nazionali come l'Archeologico), altari privi di quadri, opere d'arte anche famose trasferite, occultate, invisibili. Ma la percezione esatta dei danni tuttora persistenti, delle ferite non ancora rimarginate, non può averla che lo studioso. Solo chi è costretto a lavorare per ragioni professionali e con metodo scientifico sull'antico patrimonio artistico fiorentino – sia che si tratti del funzionario di Soprintendenza o del professore di Università o dello studente con la tesi in corso – è in grado di capire che cosa è stata l'alluvione in termini di sconvolgimento di un sistema mirabilmente correlato di opere, di memorie, di documenti.

L'affresco staccato o il dipinto che non possono essere esaminati perché l'uno è conservato in depositi inaccessibili, l'altro è ancora coperto dalle veline; l'oggetto d'arte minore che è impossibile ritrovare fra i mucchi di arredi di incerta provenienza conservati nei magazzini della Petraia o di Poggio a Caiano; ma, anche, e con effetti non meno gravi, la vecchia fotografia che non potrà essere riprodotta perché il negativo risulta disperso o sinistrato, il fondo di biblioteca o d'archivio perduto alla consultazione perché danneggiato dalle acque dell'Arno, la rivista preziosa, il libro raro che non

risultano più al loro posto al Viesseux o alla Nazionale. Il guasto che l'alluvione ha inferto al patrimonio storico fiorentino si misura soprattutto in questo stillicidio di piccole grandi perdite che richiedono, per essere almeno in parte risanate, un lungo e paziente lavoro fatto di interventi tecnici ma anche e soprattutto di risarcimenti per così dire "culturali"; dal riconoscimento dei complessi smembrati, alla restituzione ai luoghi di appartenenza delle opere ancora conservate nei depositi.
In occasione della mostra che si è tenuta a Firenze nel 1982 per il quarto centenario degli Uffizi, Giorgio Bonsanti ha tentato un bilancio sommario, chiaro però e ben documentato, dell'eredità dell'alluvione almeno per quanto concerne la politica del restauro[30]. Ne risultava un quadro abbastanza allarmante che non sarà inutile rievocare brevemente. Le opere d'arte vittime dell'alluvione, parzialmente restaurate o non ancora restaurate o comunque in attesa di essere restituite alle sedi di origine, si contano sicuramente in diverse centinaia dislocate in vari depositi della Soprintendenza. I nuclei più importanti delle tele e delle tavole si conservano nei magazzini della Fortezza da Basso e nei depositi del Cenacolo di Foligno. Si tratta in molti casi di dipinti su tavola di eccezionali dimensioni. Per dire solo di alcuni: la "Deposizione" di Francesco Salviati proveniente da S. Croce, uno dei dipinti più importanti di tutto il Cinquecento toscano, "L'Ultima Cena" di Giorgio Vasari, pure da S. Croce, ora divisa in cinque pezzi ciascuno dei quali misura circa 10 metri quadrati e, ancora, dello stesso autore, "L'Immacolata Concezione" dalla chiesa dei Santi Apostoli, quadro capitale per la storia della Controriforma in pittura.
Molte di queste tavole sono ancora velinate dal 1966 e attendono l'intervento di trasporto; operazione lunghissima e complicata, come si è detto, specie per le grandi misure. Parecchie altre, già "*trasportate*", aspettano da anni nelle "cassettiere" della Fortezza da Basso la sistemazione su nuovi supporti, la pulitura e il restauro pittorico.
C'è poi il grande deposito degli affreschi staccati all'interno della Limonaia di villa Corsini, nella periferia nord di Firenze. Qui sono conservate in un vasto ambiente che solo di recente ha conosciuto un minimo di ordinamento, le molte pitture murali e le sinopie che sono state strappate prima e dopo l'alluvione. Si è già parlato, nel capitolo dedicato agli affreschi staccati, del problema estremamente arduo rappresentato dalla loro ricollocazione e non è qui il caso di ripetersi ancora se non per ricordare che fra i lasciti più ingombranti e imbarazzanti dell'alluvione c'è anche il cospicuo giacimento pittorico di villa Corsini.
Infine, nei depositi delle ville medicee della Petraia e di Poggio a Caiano, si raccolgono migliaia di suppellettili in legno (arredi liturgici, mobili, candelieri, sculture) in gran parte ancora incrostate dal fango alluvionale, spesso prive di cartellini di riferimento. I problemi sollevati da una situazione di questo tipo sono indubbiamente di grande rilievo e toccano aspetti tecnici, economici e, più in generale, politici. Posto che il progetto di restituire gradualmente ai luoghi di appartenenza gli affreschi staccati è, in linea di principio, apprezzabile, in che proporzioni e fino a quale soglia di rischio per gli affreschi stessi, potrà essere concretamente realizzato?
E come inserire il pur necessario ma costosissimo recupero delle migliaia di arredi conservati alla Petraia e a Poggio a Caiano, nelle disponibilità finanziarie esigue della Soprintendenza, a fronte di urgenze di restauro che sono (o sembrano essere) più importanti o meno procastinabili?
Sono interrogativi che obbligherebbero a risposte lunghe e difficili, probabilmente estranee all'argomento di un libro che vuol raccontare le vicende del restauro fiorentino. Ma averli posti, quegli interrogativi, non mi sembra inutile perché essi introducono ai problemi nuovi, di ordine metodologico organizzativo ed anche politico, che negli anni '70 il laboratorio, con la trasformazione istituzionale, il mutato ambito di competenze e la grande crescita anche quantitativa, dovrà affrontare.

NOTE

(1) AA.VV., "*Firenze perché*", numero speciale de "Il Ponte", a. XXII, nr. 11-12, Firenze 1966, pp. 1398-99.

(2) B. MOLAIOLI, su AA.VV., "*Firenze salvata*", Torino 1970, p. 12.

(3) G. BONSANTI, "*Per una politica del restauro a Firenze*", su AA.VV., "La città degli Uffizi" (catalogo della mostra), Firenze 1982, p. 215.

(4) La bibliografia sull'alluvione, insieme a una buona ricostruzione del tragico evento e ad un eccellente corredo fotografico, si trova raccolta in P. PAOLETTI-M. CARNIANI, "*Firenze guerra e alluvione*", Firenze 1985.

(5) R. LONGHI, "*Firenze diminuita*", su "Paragone", nr. 203, 1967, p. 11.

(6) C.L. RAGGHIANTI, "*Firenze dopo l'inondazione presente e futuro*", su "Critica d'Arte", A. XIII, nuova serie fasc. 82-83-84, Firenze 1966, pp. 121 segg.

(7) AA.VV., numero speciale di "Antichità viva", A.V., nr. 6, Firenze 1966.

(8) P. DAL POGGETTO, "*Trasferimento delle opere d'arte*", su "Antichità viva", A.V., nr. 6, 1966, p. 62.

(9) La documentazione dell'affresco ottocentesco del Chiostro di S. Croce velocemente distrutto dai sali e dai nitrati è pubblicata alle figg. 226-229 di U. PROCACCI, "*Pittura murale*", su AA.VV., "Firenze salvata", Torino 1970, pp. 121 segg.

(10) U. PROCACCI, op. cit., 1970, pp. 123-125.

(11) U. PROCACCI, op. cit., 1970, pp. 127-128. L'intervento sui due celebri affreschi è dell'agosto 1969 e chiude, cronologicamente, il periodo dei grandi restauri sulle pitture murali direttamente o indirettamente colpite dall'alluvione. La rimozione dei dipinti venne realizzata mediante la demolizione della muraglia retrostante. Si possono ben capire la riluttanza e il dispiacere, testimoniati dal PROCACCI, nel distruggere un documento così illustre e prezioso di antico trasporto di affresco.

(12) U. BALDINI, "*Dipinti e sculture*", su "Firenze salvata", Torino 1970, pp. 171-177 e idem su "*Firenze restaura*" (catalogo della mostra), Firenze 1972, in particolare pp. 67-77.

(13) U. BALDINI, op. cit., 1970, p. 173.

(14) U. BALDINI, op. cit., 1972, p. 76.

(15) U. BALDINI, op. cit., 1972, p. 72.

(16) U. BALDINI, op. cit., 1972, pp. 57-61.

(17) U. BALDINI, op. cit., 1972, pp. 41-42. Per l'applicazione del metodo fotogrammetrico nel settore si veda, anche per la bibliografia specifica citata, M. FONDELLI, "*Il contributo del metodo fotogrammetrico alla documentazione e allo studio dei beni culturali*", su "Metodo e scienza" (catalogo della mostra), Firenze 1982, pp. 305 segg.

(18) Per una documentazione dettagliata delle operazioni di restauro condotte sul Crocifisso di Cimabue in ordine alle diverse specializzazioni tecniche, si veda: U. BALDINI, V. GRANCHI, R. TURCHI, R. BODDI, S. TAITI, G. MARUSSICH, G. TOGNACCINI, G. BOTTICELLI, S. GIOVANNONI, G. VENTURINI, R. BIONDI, E. MASINI, O. CASAZZA, P. BRACCO: "*Il restauro del Crocifisso di Cimabue*" (Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte, Firenze, 2-7 novembre 1976), vol. I, Firenze 1981, pp. 67-94 (red. a cura di A.M. GIUSTI). Ma si veda anche, nelle varie edizioni, il catalogo della mostra che ha presentato all'estero il restauro del Crocifisso di Cimabue, per iniziativa della Società Olivetti. Per es. U. BALDINI-O. CASAZZA, "*Le Crucifix de Cimabue*" (ed. francese per la Mostra al Louvre, dicembre 1982-gennaio 1983) .

(19) U. BALDINI, op. cit., 1972, pp. 61-64.

(20) P. DAL POGGETTO, su "*Firenze restaura*" (catalogo della mostra), Firenze 1972, pp. 79 segg.

(21) P. DAL POGGETTO, op. cit., 1972, p. 83.

(22) Una importante relazione sul restauro delle sculture, con considerazioni generali sul metodo e informazini sugli interventi post-alluvionali soprattutto nel museo del Bargello, fu tenuta da LUCIANO BERTI nel 1968 in occasione di un convegno sul restauro che si tenne a Pistoia, sotto la presidenza di MARIO SALMI (cfr. gli Atti del Convegno, pubblicati a Bologna nel 1977: L. BERTI, "*Il restauro delle sculture*", pp. 173-191).

(23) Per il restauro dello Studiolo di Federico da Montefeltro si veda AA.VV., "*Restauri nelle Marche*" (catalogo della Mostra, Urbino 1973, pp. 561-604). La documentazione del restauro della "Sagrestia delle Messe" è pubblicata nella recente splendida monografia curata dalla Cassa di Risparmio di Firenze: M. HAINES, "*La sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze*", Firenze 1983.

(24) AA.VV., "*Mostra di restauri a sculture e oggetti di arte minore*" (catalogo della mostra, Firenze, Bargello, dicembre 1967-febbraio 1968), Firenze 1968.

(25) Catalogo della mostra 1967-1968, op. cit., p. 22.

(26) Catalogo della mostra 1967-1968, op. cit., p. 28. Un'ampia relazione su questo restauro è stata pubblicata

dallo stesso CAPRARA su "*Acquisti e restauri*". Catalogo della mostra allestita dalla Soprintendenza alle Gallerie di Bologna in occasione della X Settimana dei Musei, Bologna 1967.

(27) Il catalogo è soprattutto noto nella edizione inglese (preparata per la mostra al Metropolitan Museum di New York nell'estate del 1968) e in quella italiana "*Da Firenze i secoli d'oro dell'affresco italiano*" (preparata per la presentazione a Lugano nell'estate del 1970). Nelle varie edizioni figurano revisioni e aggiunte non però sostanziali. Le schede del catalogo sono state curate da U. BALDINI, L. BERTI, P. DAL POGGETTO, M. MEISS, U. PROCACCI.

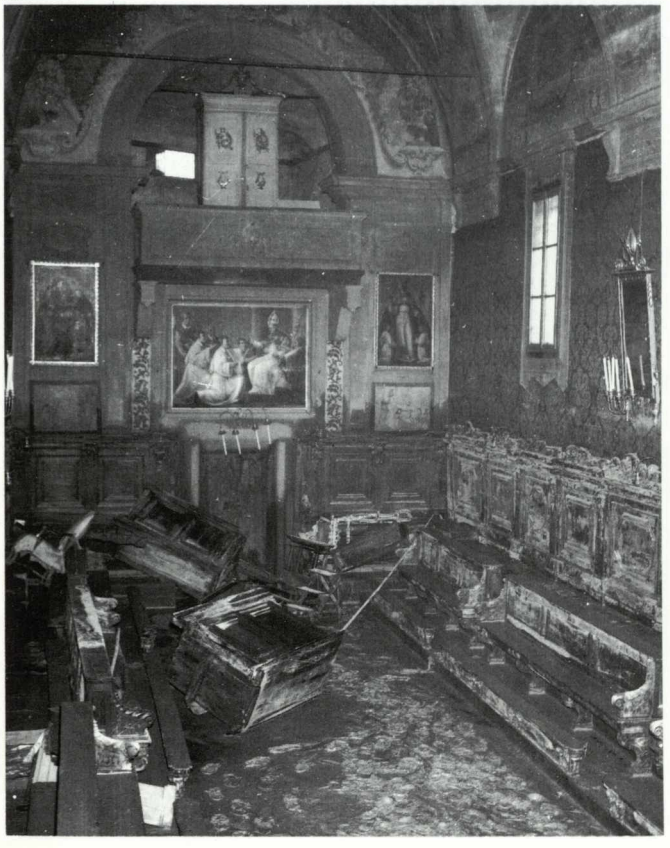
(28) "*I secoli d'oro dell'affresco italiano*" (catalogo della mostra), ed. italiana, Firenze 1970, pp. 174 segg.

(29) "*I secoli d'oro dell'affresco italiano*", op. cit., 1970, p. 132.

(30) G. BONSANTI, op. cit., 1982, pp. 213-227.

114

115



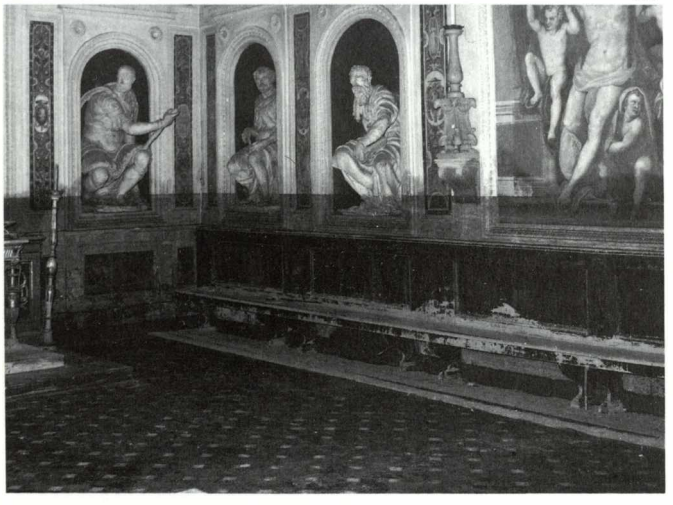
114 - Immagine dell'alluvione del 4 novembre 1966.

115 - Firenze, S. Niccolò del Ceppo dopo l'alluvione.

116 - Firenze, SS. Annunziata, la cappella di S. Luca dopo il deflusso delle acque con la riga nera che segna il livello della piena.

117 - Firenze, Ognissanti dopo l'alluvione, con gli affreschi del Ghirlandaio nella cappella Vespucci imbrattati di nafta e di fango.

116



117

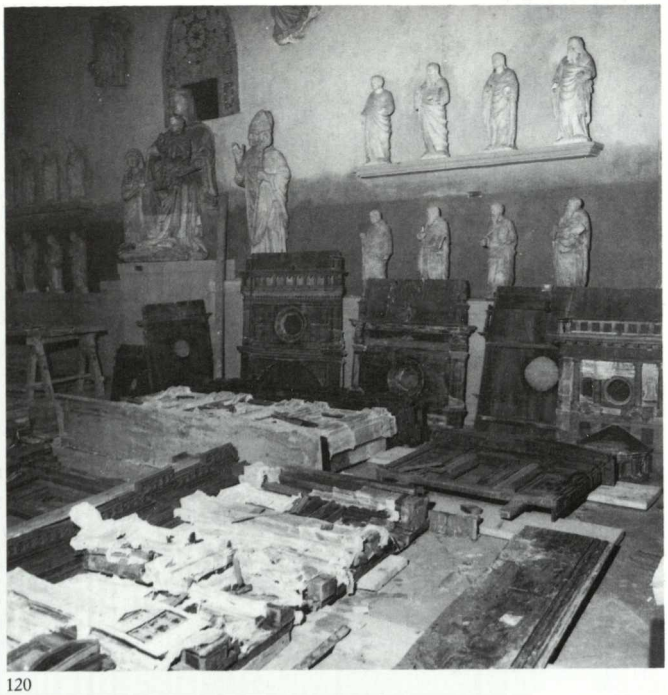
118

119

118 - Firenze, il Cenacolo di Ognissanti.

119 - Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.

120 - Firenze, Museo dell'opera del Duomo, immagine delle raccolte artistiche devastate con le prime velinature di fortuna.



120

121

122

124

121 - Firenze, Oratorio del Ceppo, arredi lignei settecenteschi devastati dalla furia delle acque.

122 - Firenze, i libri della Biblioteca Nazionale dopo l'alluvione.

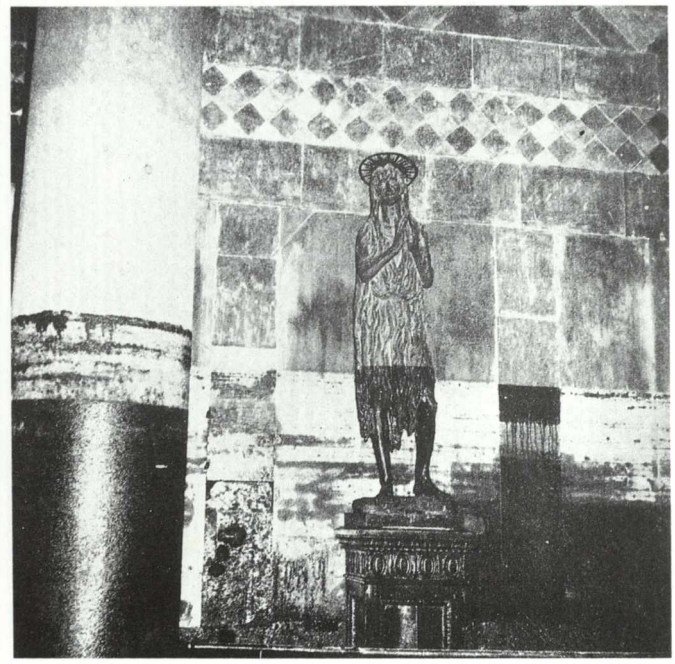
123 - Firenze, i militari al lavoro nella biblioteca Nazionale.

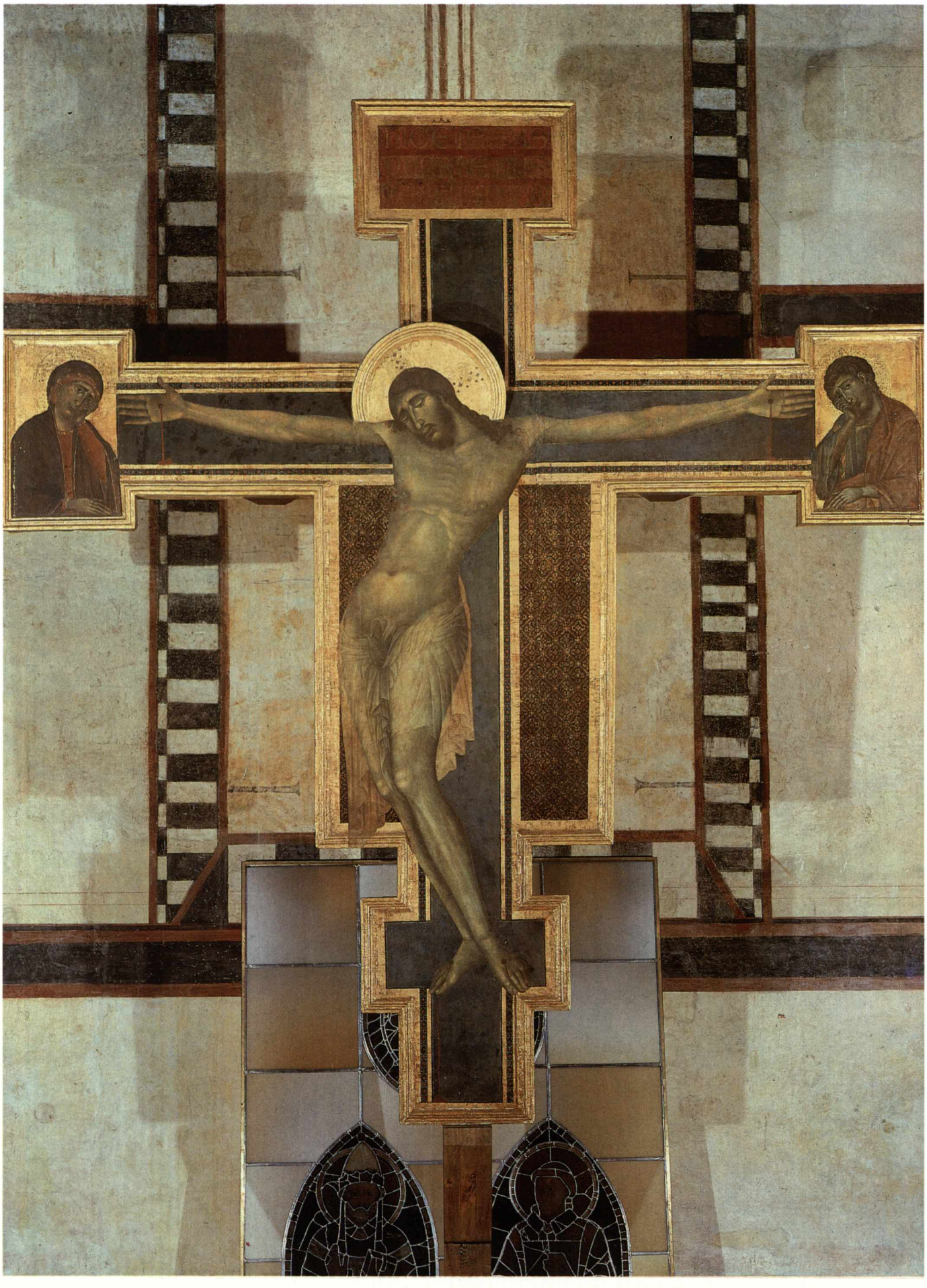
124 - Firenze, Museo Nazionale del Bargello, primi interventi di emergenza.

125 - Firenze, Battistero di S. Giovanni, la Maddalena lignea di Donatello dopo l'alluvione.

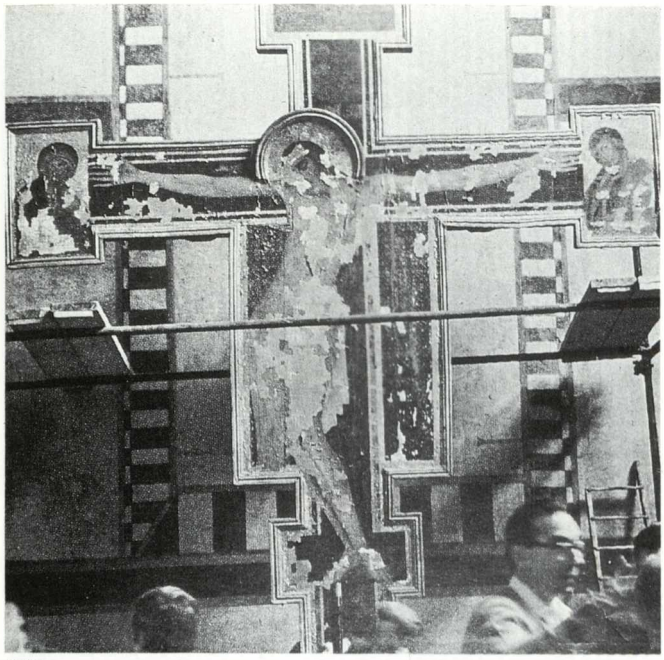
123

125





126 a



126 b

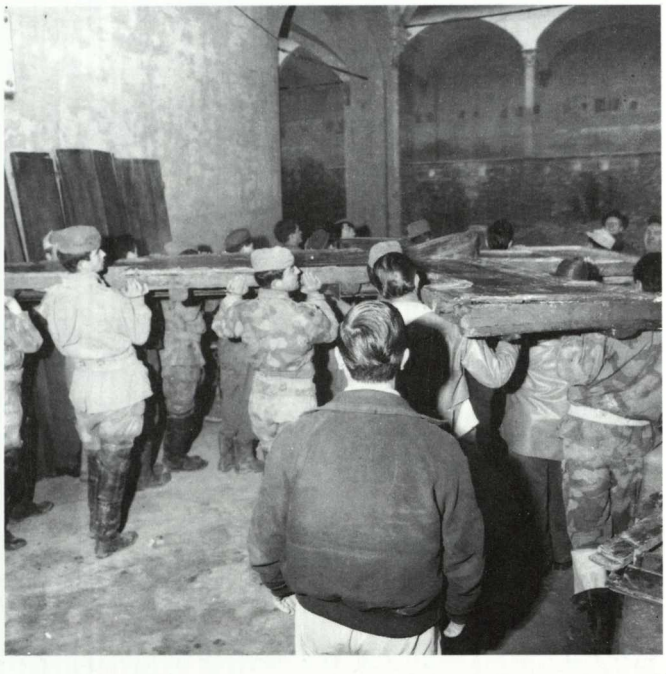
126 *(a, b, c)* - Tre immagini simbolo della devastazione portata dall'alluvione del 1966 al patrimonio artistico fiorentino e del lungo lavoro che ha impegnato negli anni successivi il laboratorio.
Il Cristo di Cimabue prima dell'alluvione, immediatamente dopo il ritiro delle acque dell'Arno nel Cenacolo di S. Croce, al termine del laboriosissimo restauro durato oltre 10 anni.

126 c

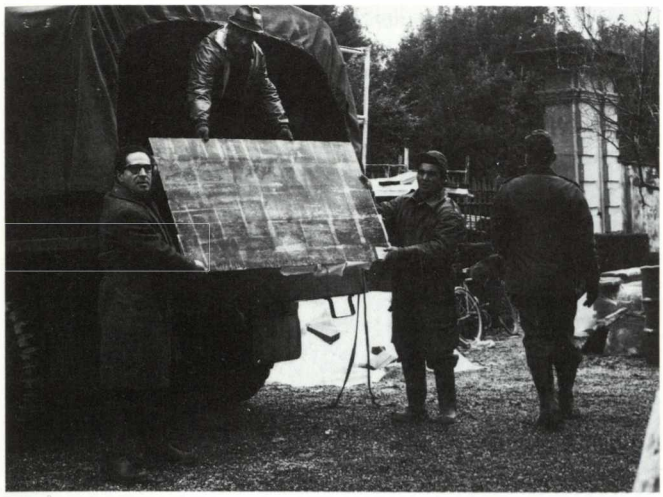
127 a

127 *(a, b, c)* - Immagini del trasferimento del Cristo di Cimabue.

127 c



127 b

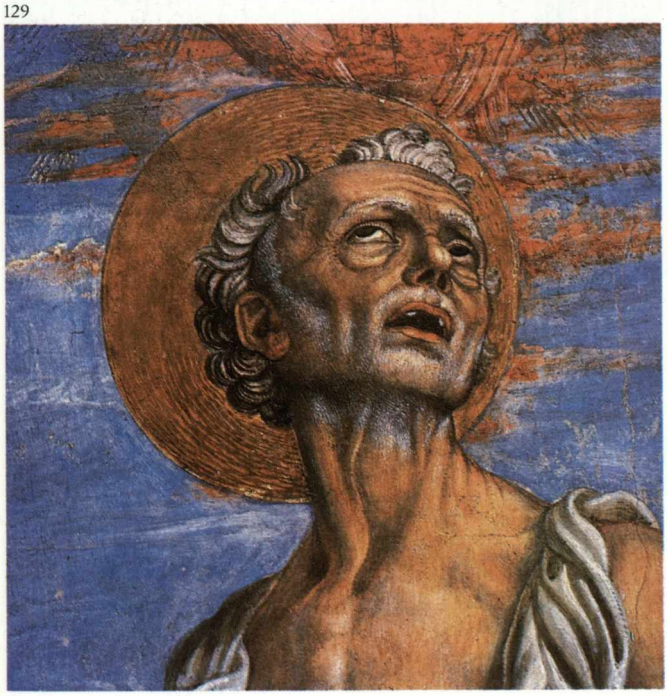


128 a

128 *(a, b)* - Il trasferimento delle opere d'arte colpite dall'alluvione. I depositi vennero approntati a tempo di record e nonostante le comprensibili difficoltà il ritiro delle opere alluvionate si svolse con rapidità ed efficienza.

128 b

129



129 - *Andrea del Castagno*, La Trinità con S. Girolamo, affresco, Firenze, SS. Annunziata, particolare.
Questo celebre affresco del Castagno, danneggiato dalle acque alluvionali, fu staccato il 18 aprile 1967.

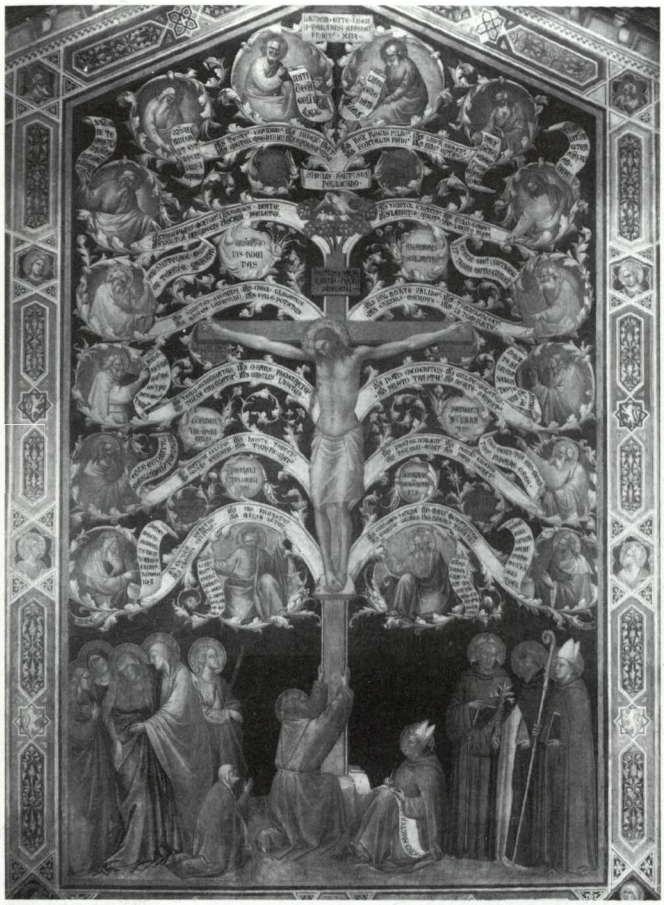
130 *(a, b) - Pontormo*, L'Annunciazione della Vergine, affresco, Firenze, S. Felicita.
L'affresco del Pontormo dopo il distacco del maggio 1967.

130 a

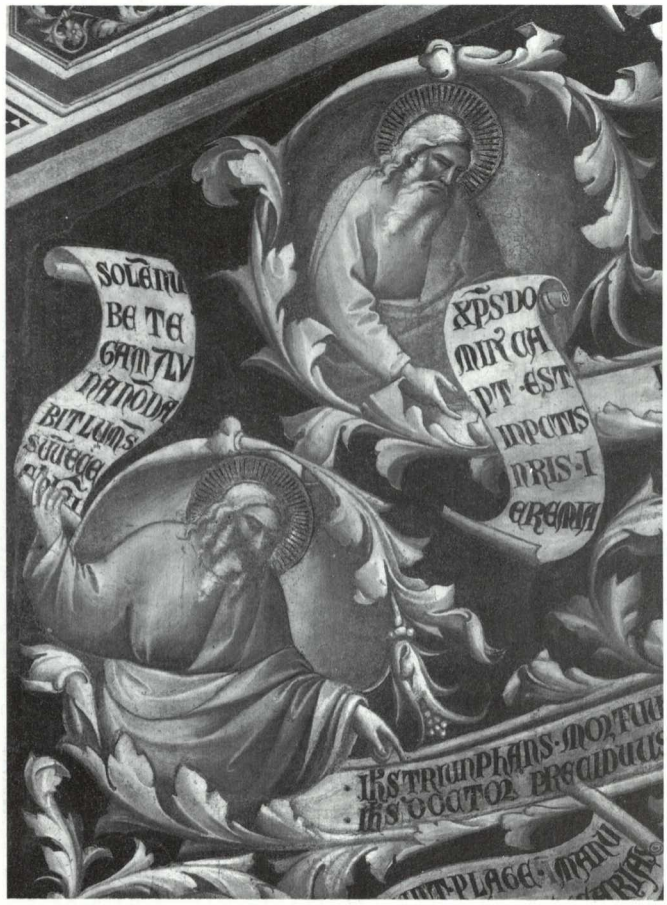
130 b

131 *(a, b)* - *Taddeo Gaddi*, L'Arbor Vitæ, affresco, Firenze, Cenacolo di S. Croce.
Il grande affresco (122 m^2) prima dell'alluvione.

132 *(a, b)* - Cenacolo di S. Croce, Firenze.
Restauratori all'opera sugli affreschi di Taddeo Gaddi, dopo l'alluvione.



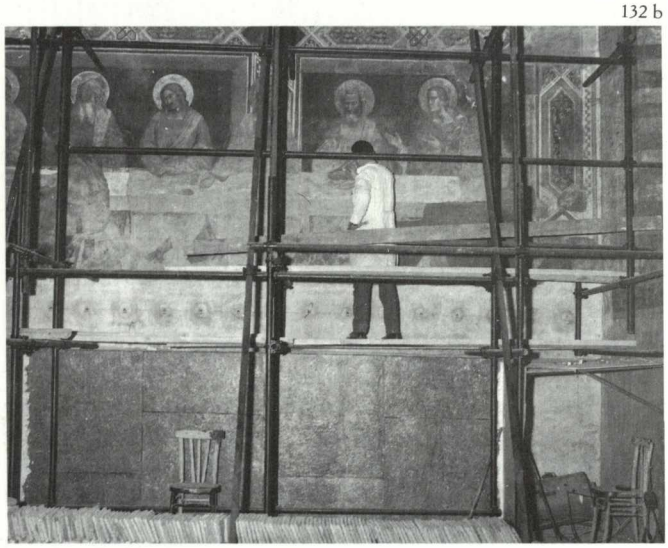
131 a



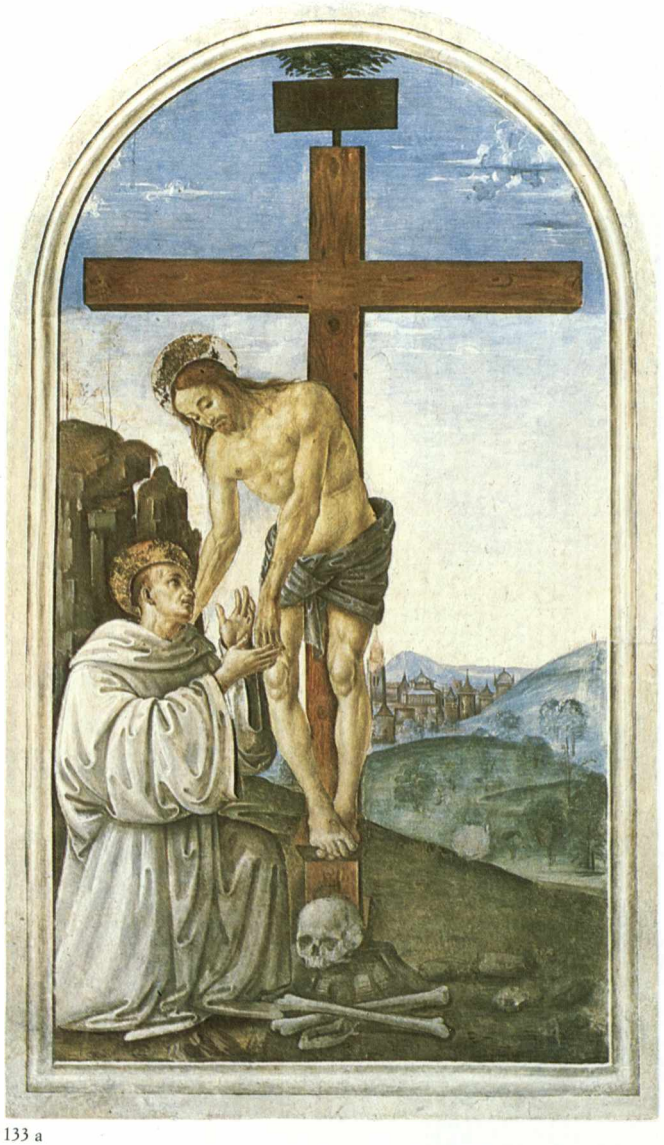
131 b

132 a

132 b

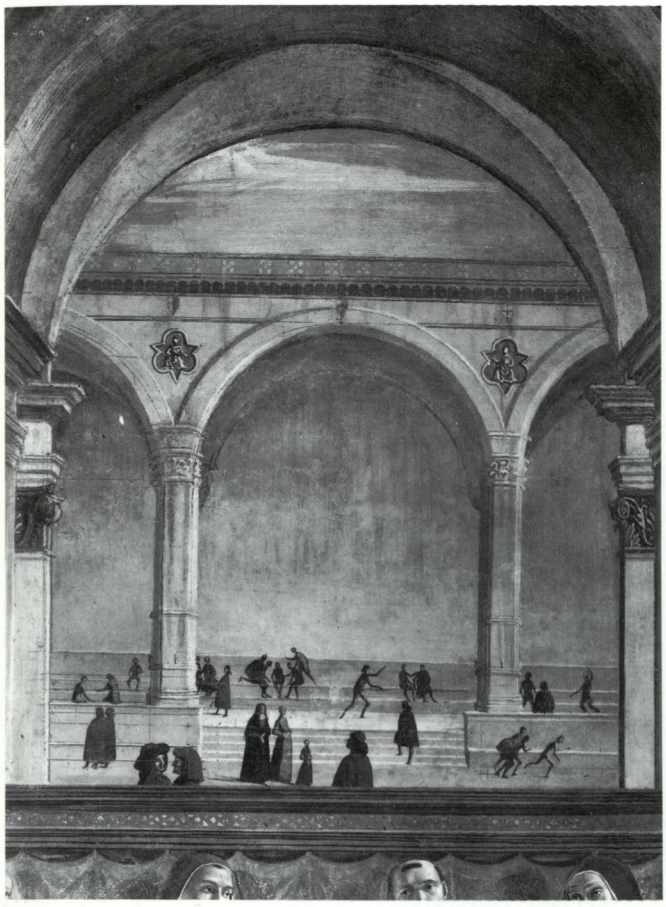


133 *(a, b) - Ignoto fiorentino dell'inizio del sec. XVI*, Cristo Crocifisso con S. Bernardo, affresco, e sinopia, Convento di S.M. Maddalena de' Pazzi.
Esempio di distacco di affresco resosi necessario a seguito dell'alluvione. L'intervento, eseguito con la tecnica dello "strappo", ha portato alla luce la sinopia.

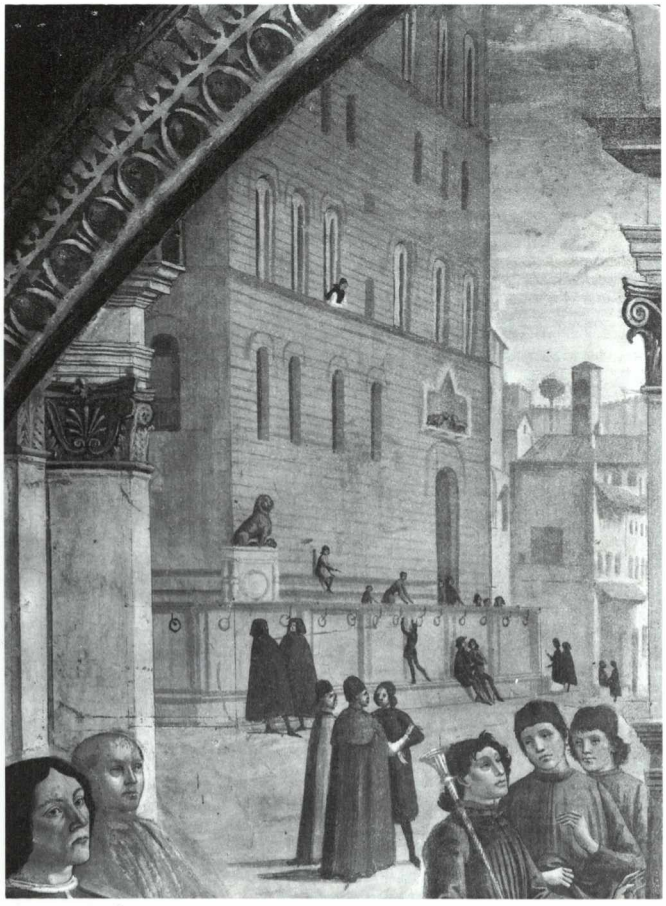


133 a

133 b

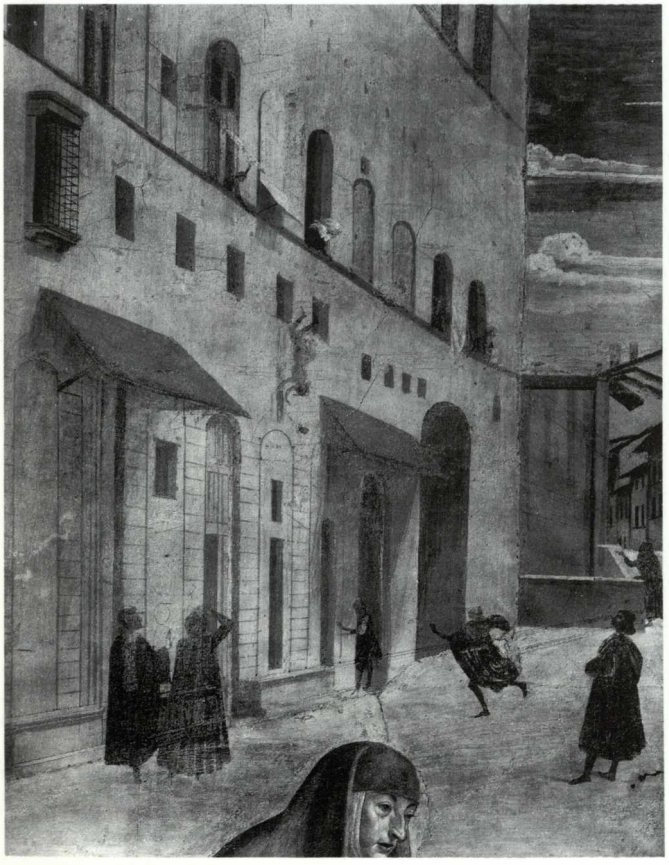


134 a



134 c

134 b



134 *(a, b, c) - Domenico Ghirlandaio*, particolari degli affreschi della Cappella Sassetti in S. Trinita, Firenze.
Quando gli affreschi non erano stati direttamente compromessi dall'alluvione, come nel caso del ciclo famoso del Ghirlandaio a S. Trinita, fu sufficiente l'impiego di efficaci antibiotici per neutralizzare gli effetti negativi dell'umidità (muffe).

135 a

135 b

135 *(a, b) - Filippino Lippi*, Il martirio di S. Andrea, affresco, dal ciclo della Cappella Strozzi, S.M. Novella, Firenze

136 *(a, b) - S. Botticelli*, S. Agostino, affresco, chiesa di Ognissanti, Firenze.
D. Ghirlandaio, S. Girolamo, affresco, chiesa di Ognissanti, Firenze. Entrambi gli affreschi dopo il distacco dell'agosto 1969.
Particolarmente dolorosa fu la decisione di procedere allo stacco di questi due dipinti che erano stati trasportati con tutto il muro nel 1564. L'insorgere dei sali attivati dalle acque alluvionali rese necessario il provvedimento.

136 a

136 b

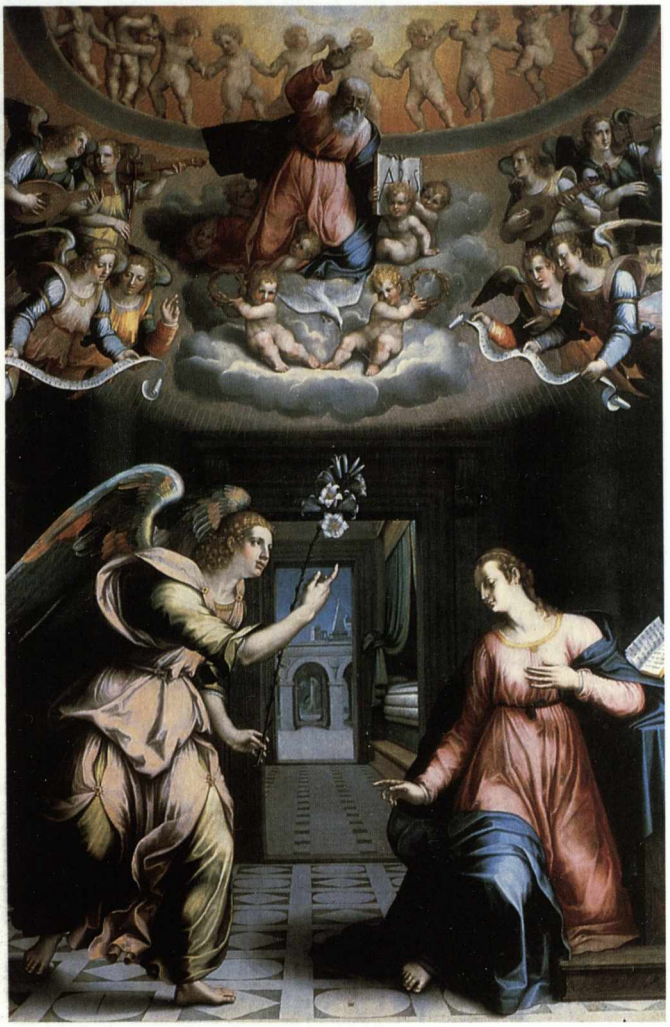
137 - Una veduta della Limonaia di Boboli, Firenze.
In questo ambiente opportunamente attrezzato e climatizzato furono raccolte le tavole alluvionate, così da permettere una essicazione graduale e controllata.

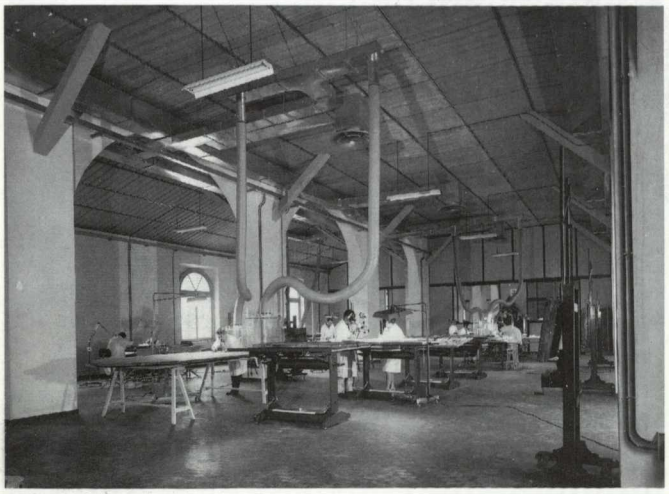
138 *(a, b)* - L'interno della Fortezza da Basso, Firenze.
Il nuovo, grande laboratorio per il restauro dei dipinti su tela e tavola, venne allestito a tempo di record nel periodo immediatamente successivo l'alluvione. Grazie all'aiuto internazionale venne fornito di attrezzature e di materiali per un valore, in lire dell'epoca, di circa mezzo miliardo.

139 - *Maniera di A. Allori*, L'Annunciazione della Vergine, dipinto su tavola, Firenze, SS. Annunziata.
Alcune tavole – come quella che qui si presenta dopo il restauro – furono colpite dall'alluvione in maniera non irreparabile e poterono essere recuperate con interventi leggeri.

137

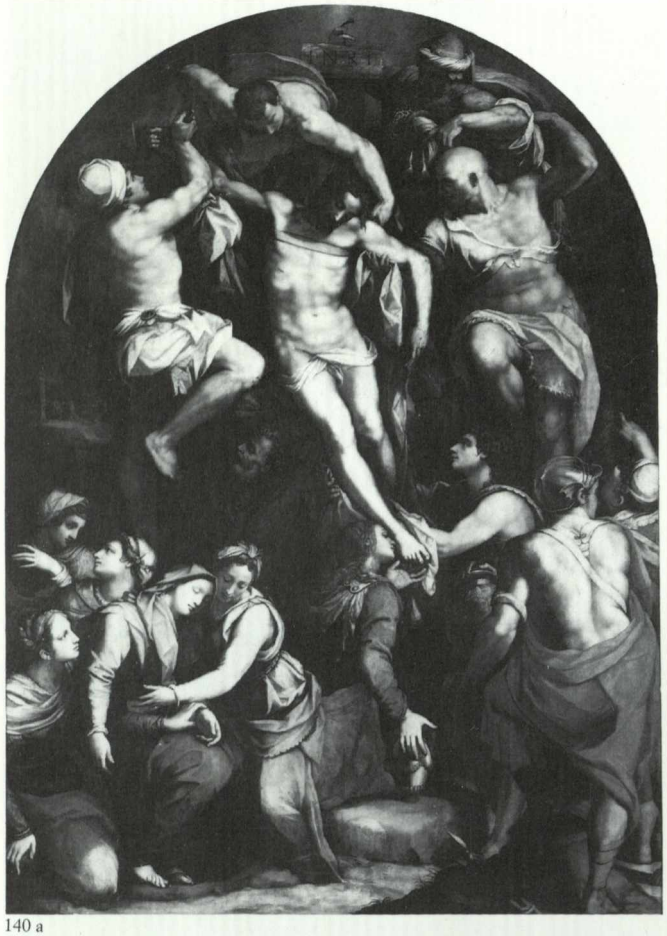
139



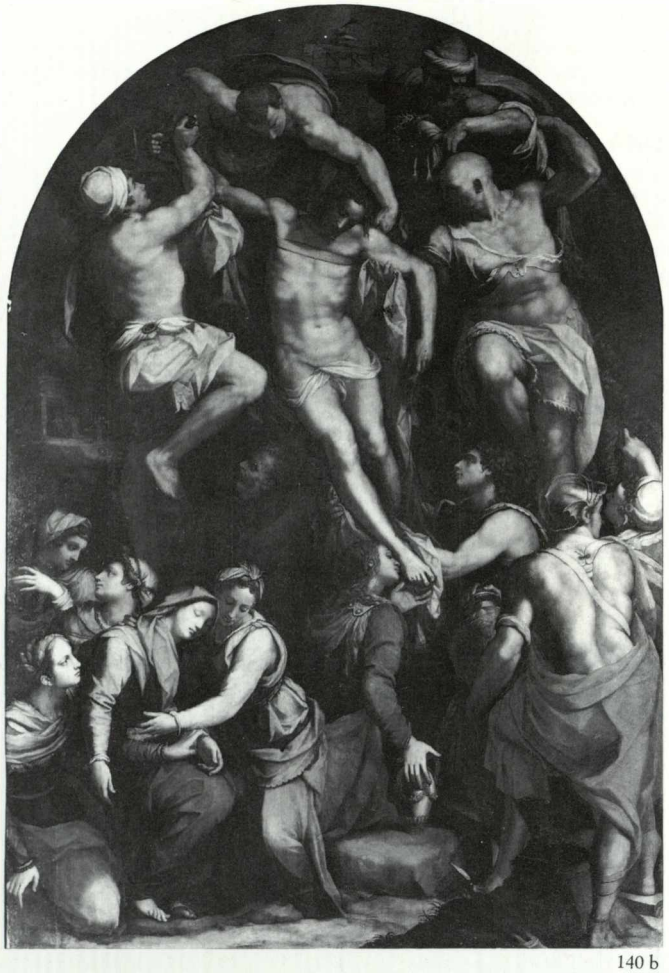


138 a

138 b



140 a

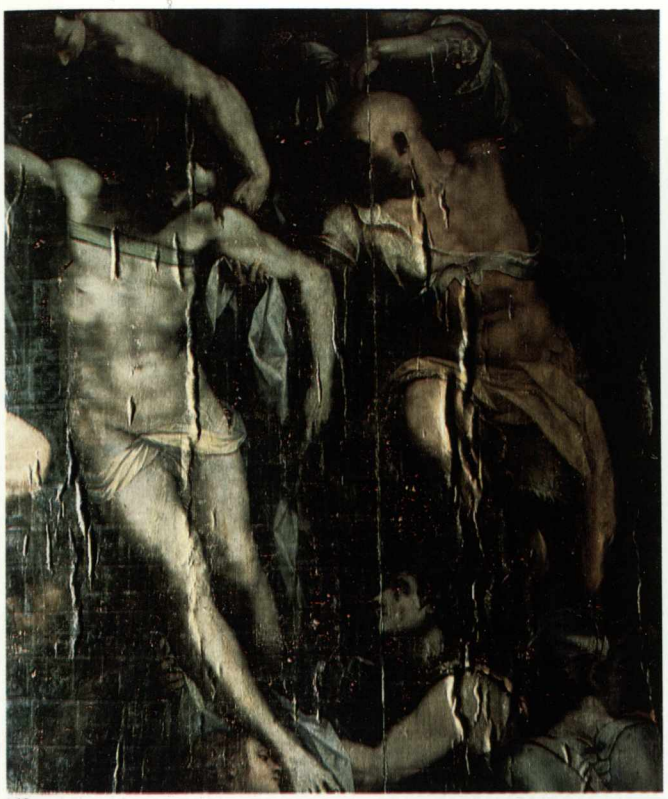


140 b

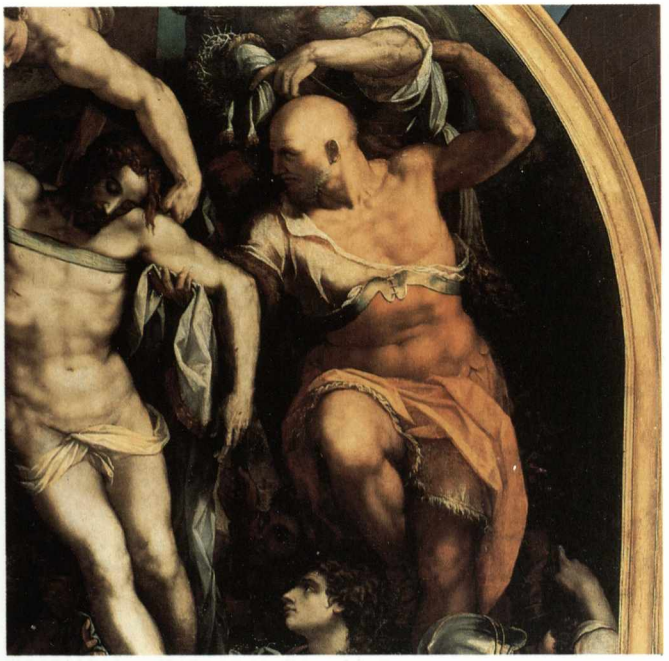
141

140 *(a, b) - A. Allori*, Deposizione, dipinto su tavola, Museo di S. Croce, Firenze.
Prima e dopo il trasporto. L'enorme pala d'altare (m 4,30x3,00) rimase a lungo sommersa dall'acqua nel Museo dell'Opera di S. Croce. L'operazione di trasporto fu particolarmente difficile ed impegnò per anni le migliori forze operative del laboratorio.

141 - La pala dell'Allori durante le operazioni di trasporto.

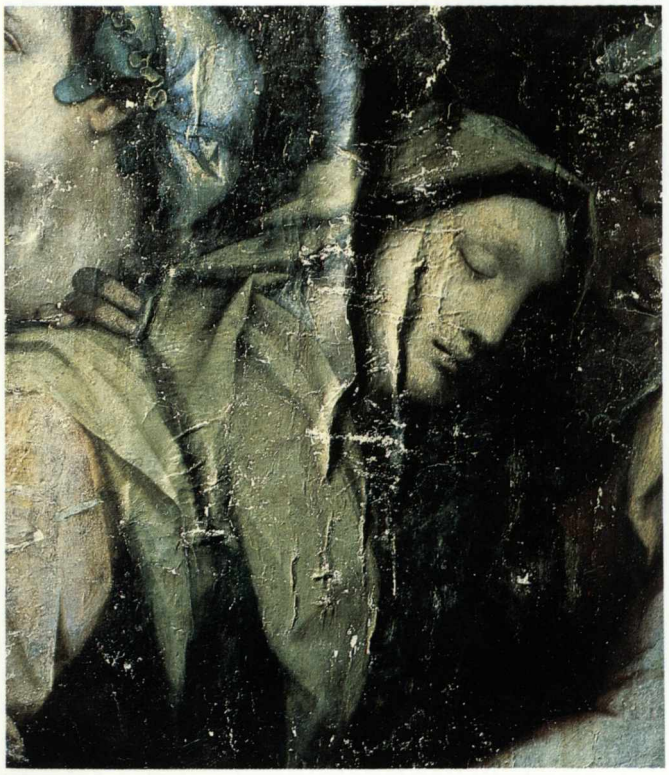


142 a



142 c

142 b



142 *(a, b, c, d, e)* - *A. Allori*, Deposizione. La serie di particolari durante e dopo il restauro documenta bene l'orribile dissesto di superficie provocato dall'alluvione e il recupero realizzato dal "trasporto".

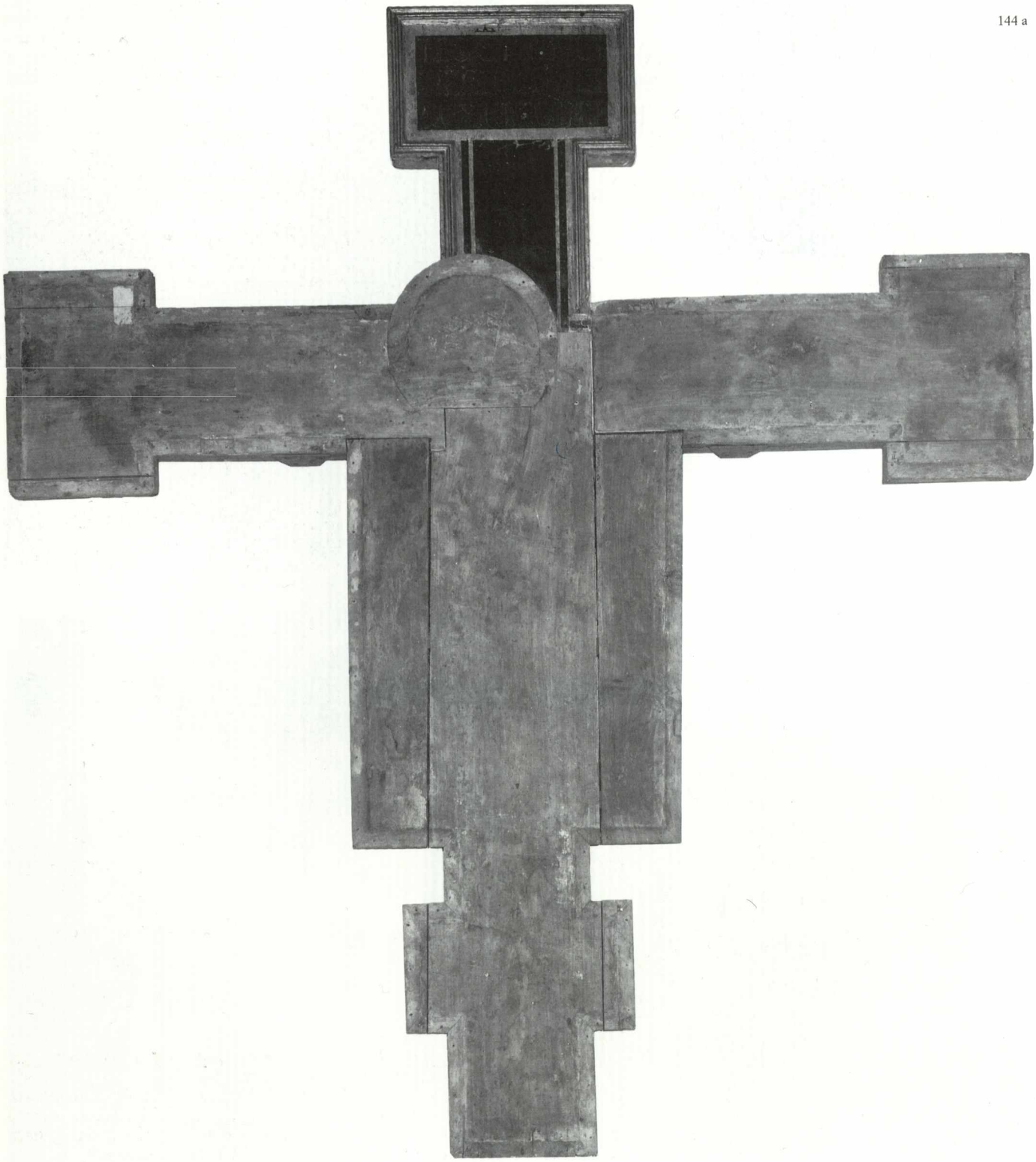
142 d

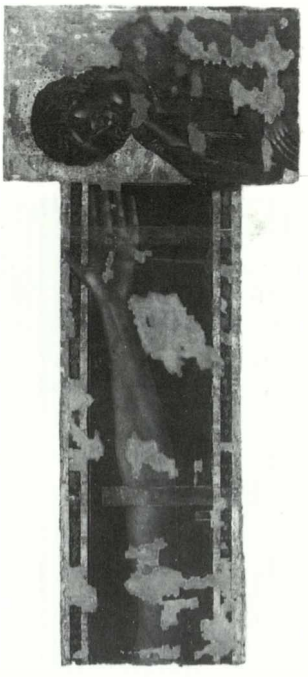
142 e

143

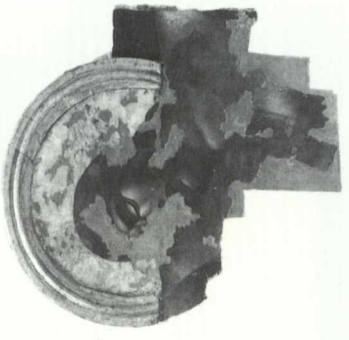
143 - *Mariotto di Cristofano* (attr. a), Adorazione dei Magi, dipinto su tavola, Firenze, S. Felicita.
L'impressionante "orografia" di un dipinto alluvionato, dopo il prosciugamento che ha completamente sconvolto il rapporto tavola-preparazione-colore. In casi del genere diventa inevitabile l'intervento di "trasporto".

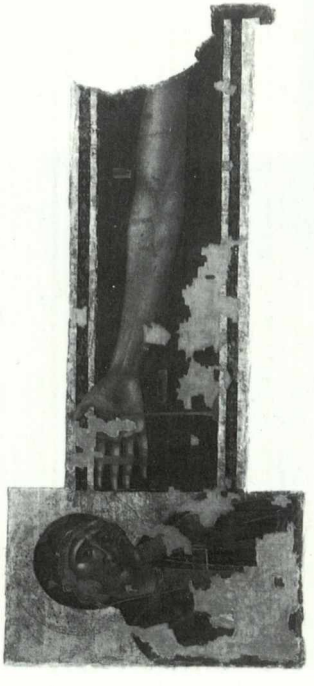
144 a





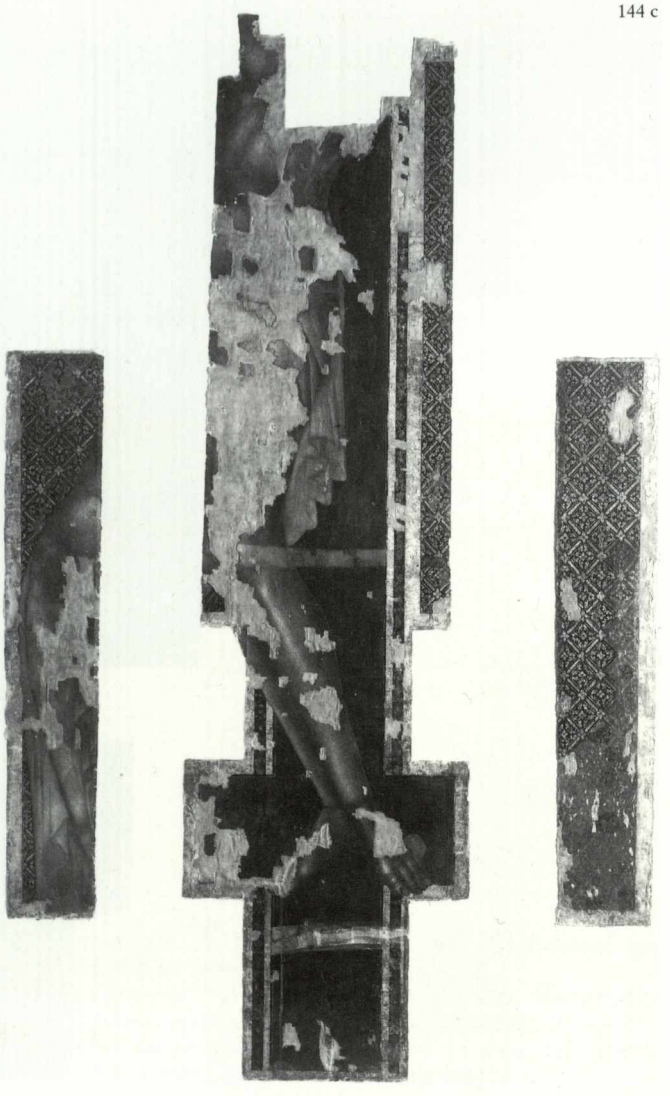
144 *(a, b, c)* - *Cimabue*, Cristo di S. Croce, documenti del restauro.
L'intervento sul Cristo did Cimabue rappresentò in tutto il mondo l'operatività del laboratorio fiorentino ed è da considerare una operazione di restauro fra le più importanti della nostra epoca. Si trattò, in pratica, di staccare le parti residue di colore dal supporto ligneo, ricollocandole dopo un lungo lavoro di risanamento della tavola e di integrazione pittorica a "selezione" ed "astrazione" cromatica.





144 b

144 c



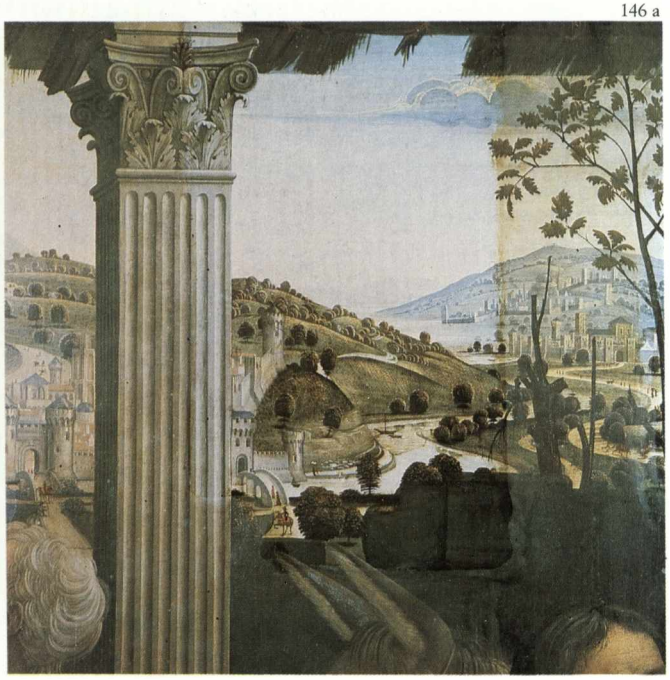
145 a

145 *(a, b)* - *Cimabue*, Cristo di S. Croce, documenti del restauro.
Un particolare del volto.
Una parte della pittura superstite staccata dal supporto ligneo.

146 *(a, b)* - *D. Ghirlandaio*, Adorazione dei Magi, Firenze, S. Trinita. Un particolare durante la pulitura e l'intero dopo il restauro.

145 b

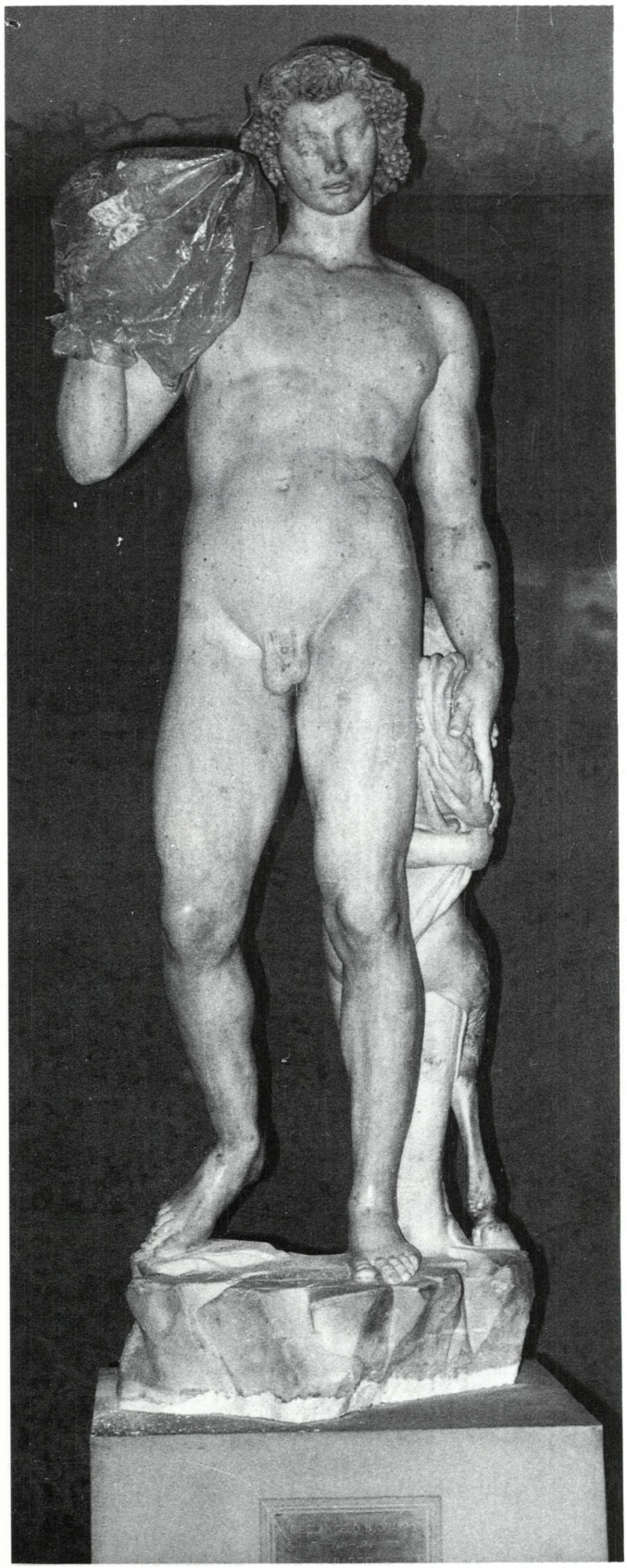
146 a



VM QVEM GENVIT ADORAVIT MARI
MCCCC
LXXXV
ENSE CADENS SOLY MO POMPEI PVLVI
AVGVR
NVMEN AIT QVAE ME CONTEG
VRNA DABIT

146 b

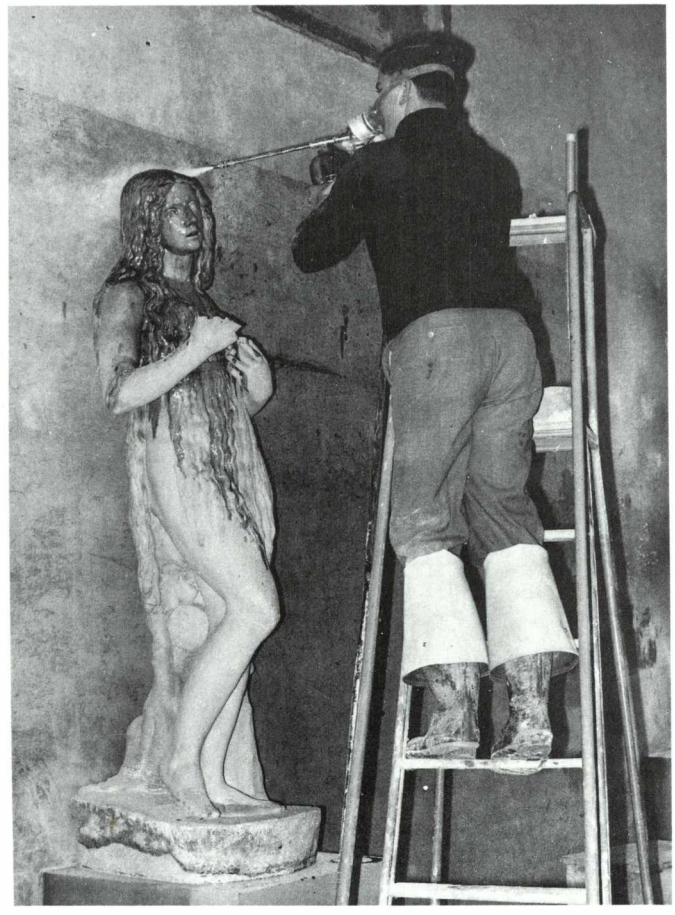
147

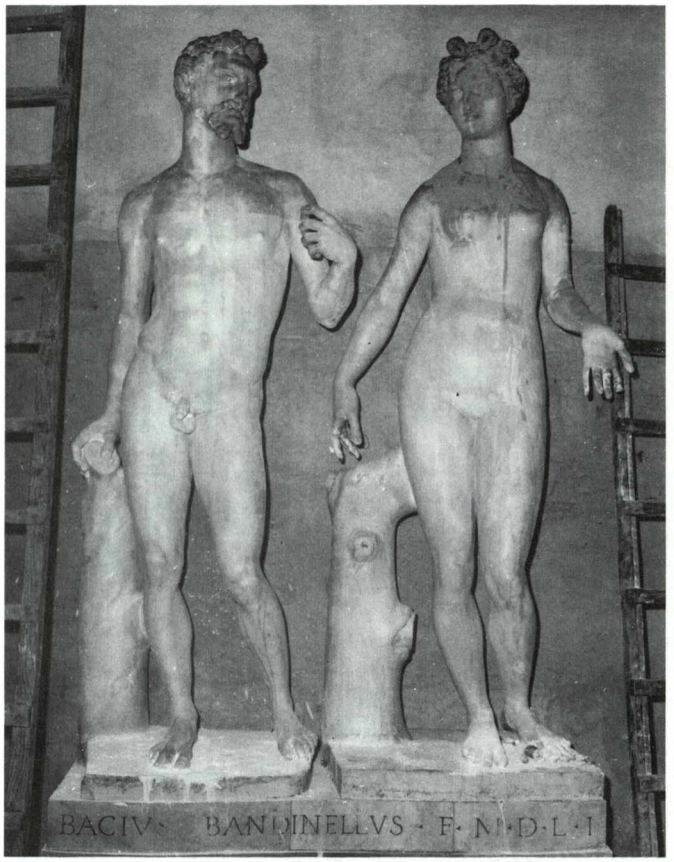


147 - *Michelangelo*, Bacco, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.
La celebre scultura macchiata di nafta e fango. La linea nera contro la parete di fondo indica il livello di piena.

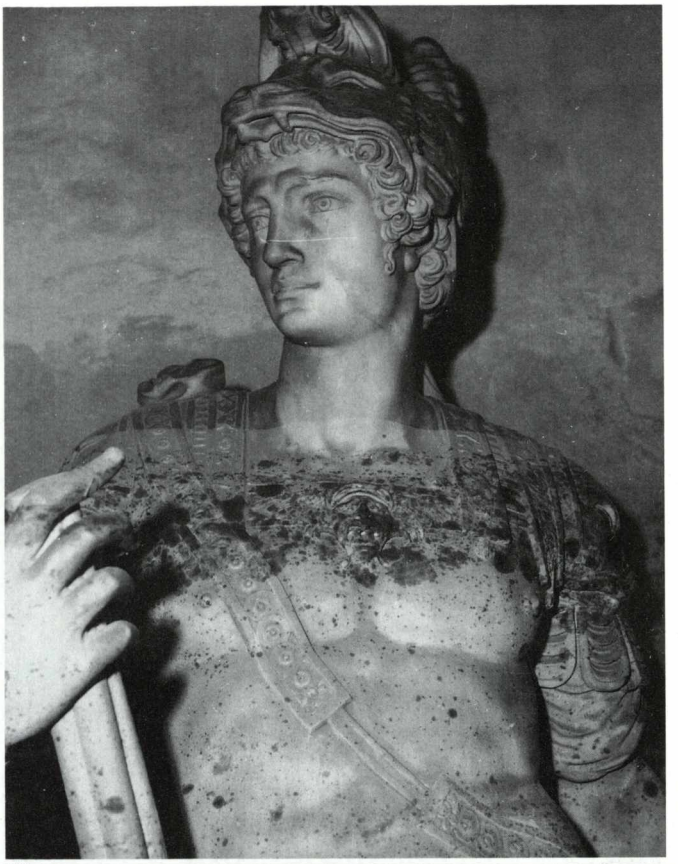
148 - I primi trattamenti di disinfestazione e pulitura sulle sculture del Bargello.

148



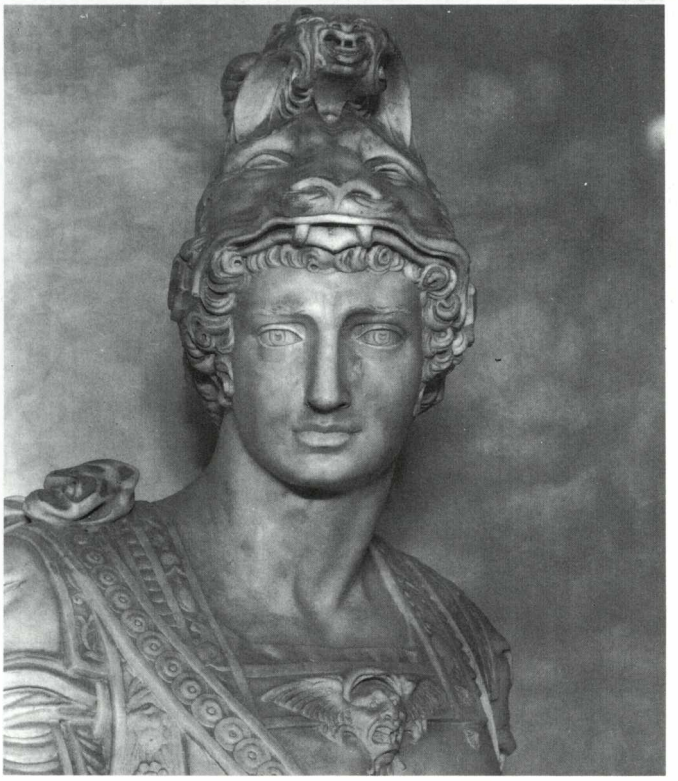


149 a



150 a

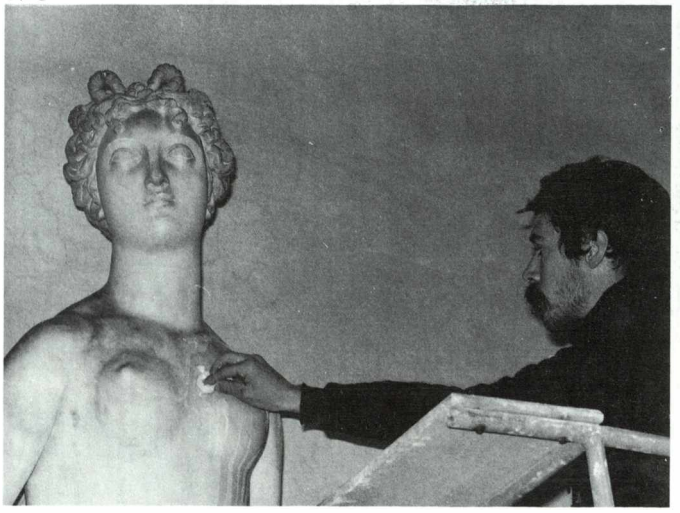
150 b



149 *(a, b) - B. Bandinelli*, Adamo ed Eva, Museo Nazionale del Bargello. Pulitura con applicazione di sostanze assorbenti.

150 *(a, b) - Vincenzo Danti*, Il Granduca Cosimo de' Medici, una scultura del cortile del Bargello maculata di nafta per effetto dell'alluvione prima e dopo la pulitura.

149 b



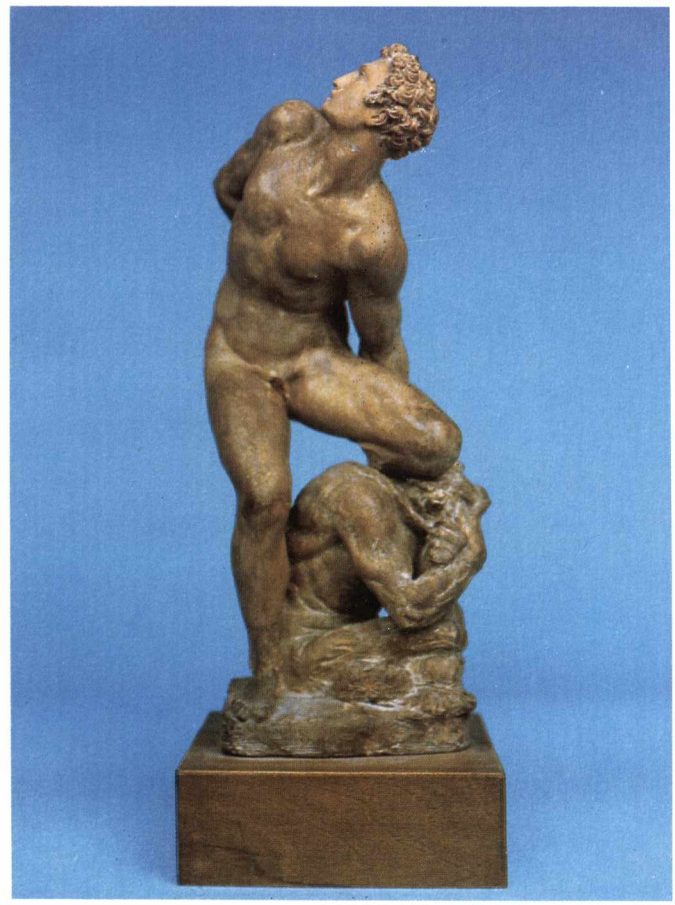
151 a

151 *(a, b) - Niccolò Tribolo*, Modellino di Fiume, stucco e cera, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
La piccola scultura frantumata dall'alluvione e giudicata irrecuperabile, prima e dopo il restauro.

152 - *Vincenzo Danti*, L'Onore che vince l'Inganno, terracotta, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Questa piccola scultura, frantumata in oltre cento pezzi, venne integralmente recuperata, come risulta dopo il restauro.

151 b

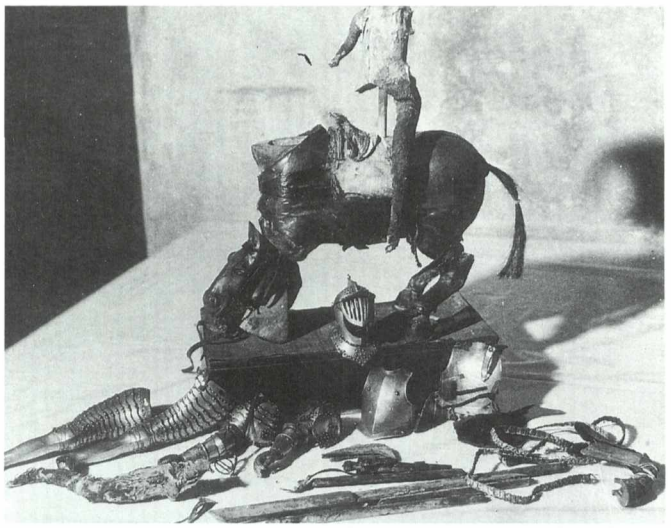
152



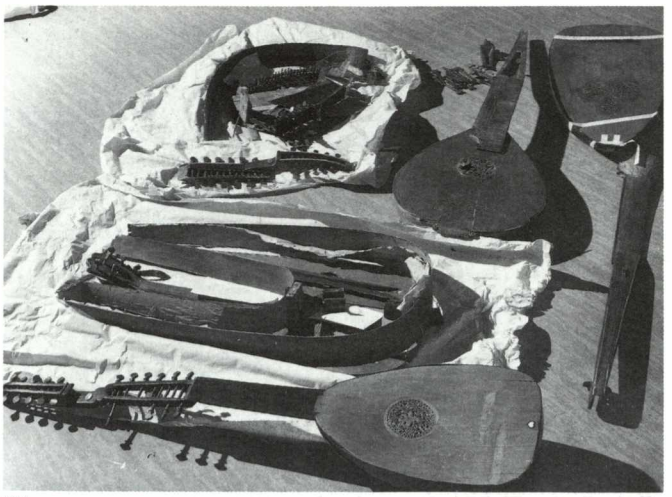
153 *(a, b)* - Manifattura francese circa il 1640, Modellino equestre, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Prima e dopo il restauro.
Un esempio del perfetto recupero di un prezioso oggetto di "arte minore" eseguito nel Centro Internazionale di Palazzo Davanzati.

154 *(a, b, c)* - Un esempio dei danni subiti dagli oggetti d'arte in legno: strumenti musicali del Museo Bardini, il modellino per la cupola del Duomo di Filippo Brunelleschi.

153 a

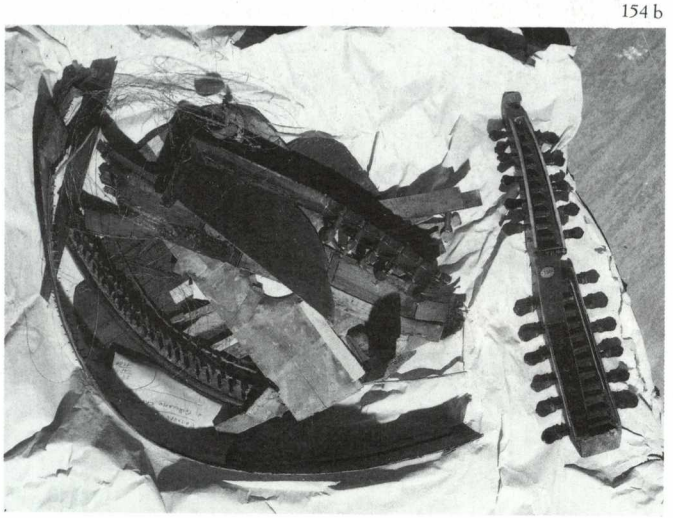


153 b



154 a

154 b



154 c

155

156 a

156 b

157

155 - Primo intervento di velinatura per bloccare il rigonfiamento e la caduta delle tarsie su una antica porta lignea.

156 *(a, b)* - Un pannello di bancone di sagrestia intarsiato, quattrocentesco, del Museo Horne, prima e dopo il restauro.

157 - *Pontormo*, Madonna col Bambino fra santi, affresco staccato, Firenze, SS. Annunziata.
Già trasportato con tutto il muro nel 1823 dalla chiesa di S. Ruffillo fu staccato con il metodo dello strappo in occasione dell'alluvione e presentato alla mostra itinerante degli affreschi staccati.

158

159

158 - *Giotto,* Giovacchino fra i pastori (frammento), affresco staccato, Firenze, chiesa di Badia.
Uno dei pezzi più considerevoli presenti alla Mostra degli affreschi staccati era questo frammento di affresco, attribuibile a Giotto e alla sua bottega per testimonianza del Ghiberti e staccato nel 1959.

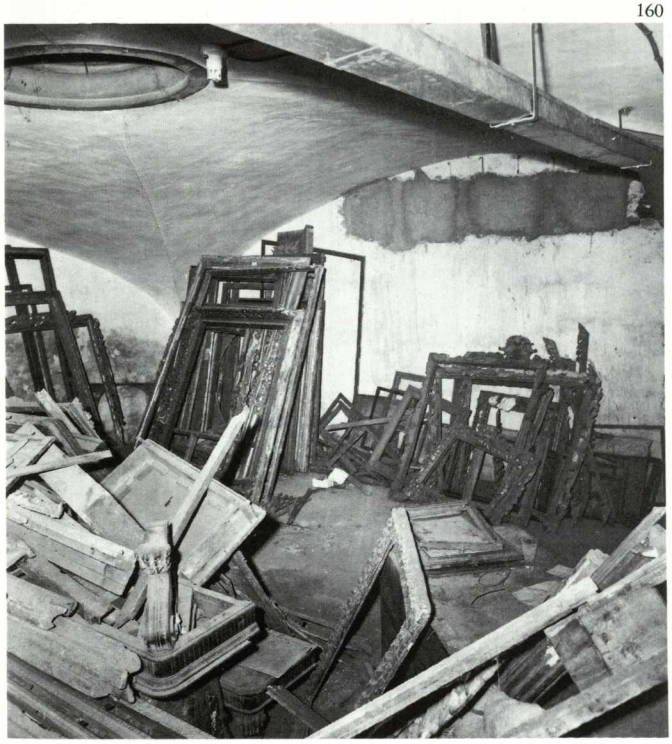
159 - *Piero della Francesca*, S. Giuliano, affresco staccato, Sansepolcro, Pinacoteca Comunale.

160 - Materiali di varia provenienza raccolti nei sotterranei di palazzo Pitti, nel Deposito detto "del Rondò di Bacco".

161 - Firenze, il deposito detto "*del Cenacolo di Fuligno*". Come risulta dall'immagine, in questo ambiente sono raccolte molte tavole alluvionate, ancora coperte dalle veline, in attesa di restauro.

162 - *Giorgio Vasari*, L'Immacolata Concezione, dipinto su tavola, Firenze, chiesa dei SS. Apostoli.
Questo dipinto, capolavoro del Vasari ed opera fondamentale per la storia della Controriforma in pittura, dopo aver subito il "trasporto" si trova tuttora in restauro nel laboratorio della Fortezza di Basso.

160



161

162

6
Gli anni di "Firenze Restaura"

Per il laboratorio di restauro l'alluvione del 1966 inaugurò, senza dubbio, una stagione di crescita quantitativa e organizzativa, sollecitando il confronto con le realtà tecnico-scientifiche italiane e straniere, provocando l'allargamento di interessi e di specializzazioni a settori operativi del tutto nuovi o fino ad allora poco praticati (le sculture, i legni, i metalli etc...).
Tutto ciò – sostenuto e sospinto dal riverbero pubblicitario dei grandi restauri post-alluvionali e dalle mostre che li seguirono e li celebrarono – condurrà in breve volgere di anni a una profonda mutazione istituzionale. Dal 1975 il laboratorio di restauro fiorentino da organo tecnico della locale Soprintendenza diventa istituto autonomo con ambito di competenza nazionale e rango amministrativo che per certi versi lo assimila all'Istituto Centrale del Restauro.
Argomento delle prossime pagine sarà questa delicata e complessa vicenda destinata ad incidere considerevolmente nel panorama del restauro italiano, mutando in profondo l'immagine e le funzioni del laboratorio fondato da Ugo Procacci quarant'anni prima.
Ma negli ultimi anni '60 e fino alla metà dei '70 il laboratorio – che ora è per tutti "*la Fortezza*" dal luogo della sua nuova collocazione – è ancora l'organo operativo della Soprintendenza fiorentina e continua a servire la politica tutelare e i progetti espositivi di quell'Ufficio. Esegue o dirige gli interventi sul patrimonio alluvionato ma anche sulle opere destinate alle mostre d'arte antica che popolano il calendario culturale fiorentino. La Soprintendenza (ed è fatto questo che merita di essere sottolineato in quanto testimonianza di un impegno scientifico e di ricerca puntigliosamente mantenuto nonostante le comprensibili difficoltà) continuò a fare mostre anche negli anni immediatamente successivi il 1966.
E il laboratorio, pure oberato dalle urgenze drammatiche del dopoalluvione, riesce a far fronte anche a quel tipo di restauro.
Se la mostra "Omaggio a Giotto" inaugurata ad Orsanmichele nel giugno 1967 si limitava a presentare interventi precedenti l'alluvione (e, fra questi, la bella *Madonna del Parto* di Taddeo Gaddi staccata qualche anno prima dalla chiesa fiorentina di S. Francesco di Paola dal Rosi, "l'Annunciazione" di Montesiepi di Ambrogio Lorenzetti rimossa con la sua sinopia dall'equipe guidata da Leonetto Tintori, i logori frammentari affreschi di Buffalmacco tratti dalla Badia a Settimo, la tavola trecentesca tagliata e variamente manomessa di S. Maria a Ricorboli per la quale si realizzò, insieme alla restituzione del modulo originario, un ingegnoso sistema di neutro "a sportello") la piccola rassegna inaugurata agli Uffizi per la Settimana dei Musei del 1969 proponeva restauri nuovi su opere malnote o inedite tirate fuori per lo più dai depositi di galleria [1].
Allo stesso modo l'importante mostra del 1970 dedicata a Caravaggio e ai caravaggeschi nelle Gallerie fiorentine, curata, per la parte scientifica, da Evelina Borea, vedeva l'impegno di vari operatori e non pochi recuperi di rilievo [2].
D'altra parte, dopo l'alluvione, il prestigio e la notorietà del laboratorio erano così cresciuti, la struttura operativa si era a tal punto ampliata (all'inizio degli anni '70 i restauratori attivi nella Soprintendenza sfioravano ormai, fra *"interni"* ed *"esterni"* le 100 unità) che il suo ruolo tradizionale di strumento tecnico al servizio esclusivo dell'Ufficio fiorentino della tutela appariva inadeguato. Il laboratorio fiorentino aveva una storia ormai antica, poteva esibire una lista lunghissima di risultati importanti – in più di un caso addirittura esemplari – si era guadagnato benemerenze incontestabili dopo il '66 e, dunque, aveva titoli sufficienti per proporsi come modello di metodo e realtà operativa autonoma, allo stesso livello, in pratica, dell'Istituto Centrale. Questo era, in buona sostanza, l'assunto teorico e l'obbiettivo politico di "Firenze restaura" la mostra che nel 1972, alla Fortezza da Basso, fu ideata e strutturata da Umberto Baldini.
Se il titolo "Firenze restaura" era già affermazione fin troppo esplicita se non di un primato almeno

di una specificità ed esemplarità fiorentina nel settore (e tale atteggiamento non poteva non provocare qualche irritazione in chi fiorentino non era, specie nell'ambiente romano) il sottotitolo "il laboratorio nel suo qurantennio" definiva il limite cronologico delle esemplificazioni operative proposte. In pratica veniva presentata la migliore attività di due generazioni di restauratori fiorentini dai primi anni '30 ai primi '70, attraverso la guerra, l'alluvione e una decina di grandi mostre. Così che cultura fiorentina del restauro e sintesi storica dell'attività del laboratorio, si univano in epigrafe promettendo quello che l'esposizione della Fortezza da Basso, alla primavera del 1972, effettivamente fu: e cioè la più grande mostra di restauro che si fosse mai vista a Firenze, anzi la più grande rassegna mai realizzata nel campo specifico in tutto il mondo, come poteva affermare Baldini con comprensibile orgoglio nell'introduzione del catalogo. Circa 250 opere esposte (dagli affreschi staccati alle tele, dalle sculture agli arredi) più la documentazione fotografica e la presentazione didattica di almeno altrettante — il tutto dislocato in due padiglioni della Fortezza da Basso, per l'estensione di ben 61 sale – facevano davvero una rassegna senza precedenti. Dispiace soltanto che il catalogo scientifico – pubblicazione che avrebbe dovuto avere dimensioni necessariamente monumentali – non sia stato mai pubblicato. Lo sostituisce una "guida alla mostra", i cui testi critici sono stati curati da Baldini e in piccola parte da Dal Poggetto, destinata ad accompagnare il visitatore attraverso lo sterminato percorso [3]. Troppo poco perché lo studioso, a quasi quindici anni di distanza, possa avere dalla lettura di quel volume sufficiente informazione scientifica sulla maggior parte degli interventi citati o illustrati con tono descrittivo. La guida di "Firenze restaura" resta invece ancora oggi fondamentale per chi voglia farsi un'idea della moderna cultura fiorentina del restauro ed anche per chi desideri informarsi, attraverso una varia casistica efficacemente illustrata, su questioni generali di teoria e di metodo e, soprattutto, sui problemi tecnici più importanti.

Del resto la mostra, pur nella rassegna di tanto e prezioso materiale, aveva un'impostazione dichiaratamente didattica. Le prime sedici sale illustravano le ragioni stesse del restauro, spiegavano la struttura di una tavola dipinta, esemplificavano l'impiego della scienza al servizio della conservazione, con documentazioni radiografiche e persino fotogrammetriche. La nota "Madonna" del Maestro della Maddalena dei depositi di Galleria presentata con il restauro in corso era il simbolo dell'intera esposizione oltre che il perfetto emblema di questa sezione dedicata, prevalentemente, al restauro di rinvenimento; tipico, come sappiamo, della tradizione fiorentina. Si vedevano quindi recuperi ben noti e già pubblicati come il Crocifisso del Museo Bandini di Fiesole o il classico "S. Luca" duecentesco degli Uffizi, la Croce dipinta 434 degli Uffizi capolavoro di pulitura eseguito nel 1964 da Mario di Prete e il polittico di Giotto già nella Badia Fiorentina liberato dalla riquadratura ottocentesca messa in opera in pieno Quattrocento da Jacopo del Corso, con intenzioni di aggiornamento stilistico e tipologico. Nuova, invece, era la presentazione dell'affascinante problema costituito dal trittico del Beato Angelico in S. Domenico di Fiesole; un'opera "reducta in quadrum" e rammodernata con l'aggiunta di architettura, tendaggio e fondo di paese da Lorenzo di Credi nel 1501. Presentata in mostra con la pulitura appena iniziata, era un esempio perfetto dell'intelligente raccordo realizzato da Lorenzo di Credi sul testo del più antico maestro; quasi un atto critico amoroso dove l'aggiornamento stilistico diventava valorizzazione sapiente di valori espressivi esattamente intesi e rispettati [4].

Un esempio diverso ma altrettanto significativo della problematicità storica e filologica dell'opera d'arte, svelata in questo caso dal restauro, era offerto da un recente stacco post-alluvionale. L'affresco, raffigurante la Santissima Trinità nella cappella di S. Luca alla SS. Annunziata, tradizionalmente attribuito dalla critica, pur nella consapevolezza di vistose incongruenze stilistiche e cronologiche, ad Agnolo Bronzino su disegno di Pontormo per via delle sigle onomastiche che apparivano sui basamenti, risultò appartenere ad Alessandro Allori, quando la pulitura scoprì, nei riquadri del basamento, i ritratti di Bronzino e del Pontormo ai quali le sigle si riferivano. Quelle che sembravano le firme di due pittori si rivelerano così documenti del deferente omaggio di un terzo artista ai suoi maestri [5].

Dopo questo preludio di tipo propedeutico, la mostra entrava nel vivo del suo assunto raccontando, per esemplificazioni didattiche di grande suggestione, i risultati più significativi del laboratorio, dall'inizio degli anni '30 all'alluvione. In cinque sale e attraverso una trentina di opere venivano illustrati i trasporti più famosi (il trittico di Nardo di Cione in S. Croce, i capolavori del Beato Angelico e del Sassetta provenienti dal S. Domenico di

Cortona), alcune puliture fra le più significative (dal S. Girolamo ligneo di Donatello del Museo Civico di Faenza, alla duecentesca Croce dipinta del Bigallo esempio notevole di riequilibrio di un'immagine pittorica ottenuto attraverso il riordino dei dissesti superficiali e la modulazione sapiente dei neutri, alla Madonna della *"della Ninna"* agli Uffizi opera capitale del Maestro di S. Martino alla Palma, restituita, negli anni '50, al sommesso splendore dell'oro e dei colori originari oltre che al modulo della forma cuspidata) i riassemblaggi di capolavori sbriciolati dalla guerra come il già ricordato tabernacolo del Mercatale di Filippino Lippi.

Fra i capolavori che popolavano questa sezione di "Firenze restaura" accanto al Crocifisso di Bosco ai Frati attribuito a Donatello e alla Visitazione di Carmignano del Pontormo restaurata nel 1940 e di nuovo sottoposta ad una leggera revisione, c'erano due opere che da sole bastavano a calamitare l'attenzione del pubblico non fosse altro che per la notorietà dei loro autori: l'Annunciazione in affresco del Botticelli di S. Martino alla Scala trasportata da Fabrizio Lucarini negli anni '20, poi di nuovo staccata nei '50 e il Crocifisso ligneo di Michelangelo già nel convento di S. Spirito, a Firenze, ed ora al Museo di Casa Buonarroti [6].

Se l'affresco di Botticelli, documentato al 1481, esprimeva il momento centrale nel percorso stilistico del grande artista, svelandone l'aspetto più rapinoso e patetico, già preludio alle accensioni mistiche dei suoi tardi anni, il Cristo di S. Spirito si proponeva con tutto il fascino di una testimonianza acerba, quasi germinale, del genio sommo di Michelangelo. Con l'eleganza trepida e quasi ambigua della lunga anatomia androgina del Crocifisso, la torsione melodiosa e scontrosa del corpo e la qualità finissima della policromia restituita alle sue migliori condizioni dalla pulitura che la mostra presentava.

L'argomento intorno al quale ruotava "Firenze restaura" era però, comprensibilmente, l'alluvione ed era dalla presentazione degli interventi di restauro successivi al 1966 che Umberto Baldini si proponeva di trarre il massimo di riconoscimenti e di apprezzamenti per il *"suo"* laboratorio.

Parlare dell'alluvione nel 1972, esponendo i restauri già conclusi, i moltissimi ancora in fase di realizzazione, affrontando le problematiche che avevano appassionato e diviso gli specialisti (lo stacco degli affreschi, il "trasporto" delle tavole) era, in ogni caso, un atto dovuto. Dovuto nei confronti di una opinione pubblica che voleva essere visibilmente rassicurata sulle condizioni del patrimonio artistico fiorentino e dovuto, anche, nei riguardi degli organi internazionali e degli Istituti stranieri che tanta generosità avevano dimostrato nell'organizzare e nel finanziare l'attività di restauro. Non sarà inutile ricordare, a questo proposito, che il solo laboratorio della Fortezza da Basso, ubicato in prossimità dei padiglioni dove si teneva la mostra, era stato fornito di attrezzature e di strumenti modernissimi grazie ai contributi stranieri: per un valore pari a circa mezzo miliardo in lire italiane dell'epoca [7]. Era comprensibile quindi che "Firenze restaura" si occupasse, per almeno due terzi del percorso espositivo, dei restauri post-alluvionali. Delle problematiche cruciali e spesso drammatiche di quel periodo e degli interventi più importanti realizzati dal laboratorio e selezionati ed illustrati in mostra, si è già parlato nel capitolo precedente e non è il caso di ripetersi ancora, se non per dire che in "Firenze restaura" problemi ed opere venivano presentati con sapiente regia e con indubbia efficacia spettacolare.

Basti dire che la serie si apriva con il Crocifisso di Cimabue, presentato nella grande croce nuda, spogliata dei relitti superstiti della pittura, questi ultimi commoventi e grandiosi pur nella loro tragica mutilazione; e che poi continuava con la Deposizione dell'Allori (esempio impressionante per le dimensioni e per le condizioni, di un trasporto perfettamente riuscito) e con la Maddalena lignea di Donatello, agevolmente trasformata in simbolo (e quanto suggestivo e convincente!) delle possibilità di recupero e quasi di *"rinascita"* che il restauro poteva offrire anche alle opere più danneggiate. Ce n'era abbastanza per coinvolgere emotivamente il visitatore disponendolo ad una concezione del restauro enfatizzata ed eroica che il resto della mostra, soprattutto nelle sale dedicate agli affreschi staccati, contribuiva ad esaltare ulteriormente.

Non si erano mai visti infatti e mai più di certo si vedranno, metrature di affreschi staccati così impressionanti come quelle che occupavano la sezione terminale di "Firenze restaura". C'erano affreschi già esposti alle mostre di Forte Belvedere del 1957, 1958 e 1966 e c'erano cose nuovissime come le "storie di S. Benedetto e degli Eremiti", di Paolo Uccello, strappate nel 1969 dal chiostro superiore di S. Miniato al Monte, con lo scoprimento di mirabili sinopie. C'erano le lunette più celebri del Chiostro Verde di S. Maria Novella e quattro, fra sinopie e affreschi, provenienti dal Chiostro de-

gli Aranci alla Badia Fiorentina. E poi, ancora, "l'Inferno" di Nardo di Cione dalla cappella Strozzi di S. Maria Novella, il più grande affresco mai staccato in un unico pezzo (12 metri di altezza per quasi nove di larghezza) e "l'Ultima Cena" (di poco meno grande) di Taddeo Gaddi dal Cenacolo di S. Croce. C'era persino, integralmente ricomposto e montato con tutte le "Storie del Battista", l'intero Chiostro dello Scalzo; e raramente allestimento ha sortito effetto più sconcertante di quello offerto da un interno monumentale della Firenze turistica più conosciuta trasferito come per magia dentro la scenografia effimera di una mostra. Se si pensa che la sezione affreschi di "Firenze restaura" era anche il terminale di arrivo della mostra itinerante "The great age of Fresco" e che la selezione migliore di quei capolavori staccati trovò lì, finalmente, meritato anche se temporaneo riposo dopo aver girato da New York ad Amsterdam, da Londra a Monaco, da Bruxelles a Stoccolma, da Copenaghen a Lugano, da Parigi a Milano, si capisce bene che mai più si sarebbe ripetuta l'occasione di trovare raccolta nello stesso luogo una così numerosa e quasi surreale antologia dei *"muri dipinti"* fiorentini.

Le ultime sale di "Firenze restaura" si chiudevano, velocemente e in modo abbastanza sommesso, con una breve campionatura degli interventi eseguiti sulle sculture e sugli oggetti di arte minore. C'era stata, qualche anno prima, la mostra al Bargello e questa è la ragione principale della scarsa rappresentatività riservata a questa sezione del restauro. Ciò nonostante il visitatore poteva imbattersi in capolavori straordinari e pochissimo noti di plastica rinascimentale, restituiti all'ammirazione e allo studio dopo accurati interventi di pulitura. Basti citare, per tutti, la "Madonna con Bambino", terracotta policroma della chiesa fiorentina di Ognissanti, attribuita a Nanni di Bartolo nel momento della sua massima adesione ai complessi pensieri di Jacopo della Quercia e di Donatello, e il S. Giovanni Battista ligneo di S. Romolo a Bivigliano, capolavoro quasi sconosciuto di Michelozzo di Bartolomeo. Un occhio di riguardo era infine riservato, e comprensibilmente, all'attività dell'antico Opificio delle Pietre Dure di cui Umberto Baldini aveva appena assunto la direzione e che si apprestava a diventare la casella giuridica utile per inserirvi il laboratorio di restauro della Soprintendenza, portandolo all'auspicata autonomia amministrativa. Ma di questo avremo occasione di parlare ancora. Intanto, al giugno del 1972, "Firenze restaura" chiudeva con largo successo di pubblico mentre il laboratorio di restauro fiorentino toccava il punto più alto della notorietà nazionale e internazionale.

Naturalmente una iniziativa di quella complessità e importanza non poteva non esporsi a critiche ed oggi, a 15 anni di distanza, riusciamo a valutare con diversa consapevolezza i suoi aspetti più effimeri e più datati: la grande *"kermesse"* degli affreschi staccati, per esempio, e – per quanto attiene il tono e il gusto – l'esaltazione probabilmente in eccesso e un compiacimento altrettanto sopra le righe sui successi, pure importanti e innegabili, delle campagne di restauro post-alluvionali. Chi usciva dalla mostra, in quel lontano 1972, se ne tornava a casa con la convinzione che i guasti dell'alluvione al patrimonio culturale fiorentino fossero stati brillantemente riparati o che, in ogni caso, si avviassero ad esserlo con rapidità. Oggi sappiamo bene quanto quella opinione fosse immotivata; non c'è dubbio tuttavia che "Firenze restaura" con il suo colossale apparato espositivo, con l'esibizione di un attivismo ottimistico ed auto celebrativo, orientasse decisamente in quel senso.

Soprattutto la mostra della Fortezza poneva alla moderna riflessione sul restauro problemi gravi che restavano però senza risposta.

Nel 1974, in un articolo su "Paragone" Werner Oechslin accennando a "The Great Age" e a "Firenze restaura" si chiedeva se, al di là della bravura tecnica dimostrata dagli operatori fiorentini, il problema degli affreschi staccati e del loro rapporto con l'ambiente fosse stato valutato sufficientemente e, ancora, se il restauro di recupero (il riferimento alla Madonna duecentesca del manifesto era inevitabile) non fosse anch'esso, quando portato oltre certi limiti, una forma di *"pastiche"*, come lo è, al polo opposto, il quadro primitivo integrato e aggiornato [8]. In sostanza la mostra del '72 non offriva, secondo l'Oeschlin, *"nè conclusioni finali nè riflessioni di vasta portata"* ed era soprattutto criticabile perché aveva rinunciato *"a favorire una discussione dei nuovi problemi del rapporto opera d'arte - contesto originale e storico"*.

È difficile non consentire con queste considerazioni, le quali, mentre non mettevano in discussione la qualità tecnica del laboratorio fiorentino nè contestavano l'importanza di una rassegna che restava, in ogni caso, unica e memorabile nel mondo, sottolineavano tuttavia i rischi di una operatività talora fine a se stessa e i limiti di una cultura del restauro non sempre adeguatamente rapportata alla

pluridimensionalità storica, estetica e di contenuto dell'opera d'arte.
D'altra parte, proprio agli inizi degli anni '70, la teoria e la pratica del restauro stavano conoscendo una revisione critica importante, non senza polemiche anche clamorose. L'argomento principale del dibattito era il restauro di recupero o di rinvenimento nel settore architettonico e oggetto delle polemiche furono, in quegli anni, le Soprintendenze ai Monumenti, in particolare quella fiorentina.
Iniziò il Nicolson nel dicembre del 1970 con un editoriale sul "Burlington Magazine" dedicato al "Restauro dei Monumenti in Toscana" e continuò Mina Gregori con un numero di "Paragone" (il nr. 257 del luglio 1971) rimasto giustamente famoso. Faceva eco nello stesso tempo un editoriale di "Italia Nostra" dove si citavano come esempi di restauro architettonico distruttivo i casi di Orsanmichele e di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze, di S. Andrea e di S. Bartolomeo in Pantano a Pistoia [9].
Dalle pagine di riviste scientifiche fra le più autorevoli d'Europa, veniva una requisitoria serrata e documentatissima sulle aberrazioni del restauro architettonico a vocazione medievistsa che imperversava in Italia e soprattutto in Toscana da decenni e che all'epoca ancora costituiva la linea culturale ufficiale della Soprintendenza ai Monumenti di Firenze.
I chiostri delle grandi chiese spogliati di lapidi e di arredi per riportarli ad una presunta originalità e purezza di forme, le pievi della campagna toscana private della loro decorazione barocca per fare apparire le preesistenti ma frammentarie e dissestate strutture romaniche, per di più *"trattate alla rustica"* con effetti che richiamavano il *"medioevalismo di un cottage inglese verso il 1920"* (Nicolson), la distruzione delle stratificazioni storico-documentarie del monumento antico per *"il gusto della regressione al semplice, al disadorno"* (Gregori). Questi erano i misfatti di cui venivano accusati – e con ampiezza di prove ed efficacia di argomentazioni – i responsabili della Soprintendenza. Ciò che veniva soprattutto contestato al restauratore – architetto era l'arbitrio ingenuamente idealistico e rozzamente estetizzante che lo portava a privilegiare lo strato più antico rispetto a quello più moderno; e quindi il *"romanico"* rispetto al *"barocco"*, il *"rinascimento"* rispetto al *"rococò"* o al *"neoclassico,"* in un astorico gioco degli stili dove a vincere era sempre il più antico.
Da operazione a base rigorosamente storica e perciò rispettosa delle strutture, dei materiali e delle tecniche antiche oltre che delle sedimentazioni stilistiche e dei mutamenti d'uso depositati nei secoli sul monumento, il restauro di rinvenimento o di ripristino diventava di fatto occasione per stravolgere il monumento stesso adeguandolo ai gusti *"ideali"* e alle preferenze critiche del restauratore. Scriveva benissimo Nicolson nel citato editoriale del "Burlington": *"non capiscono (gli architetti moderni) che un edificio rivela una stratificazione storica paragonabile alla formidabile geologia di una roccia, anzi rifiutano di occuparsi degli strati nuovi della roccia per arrivare a quello che essi preferiscono"*. Meglio non si potrebbe dire e le pur misurate parole dello storico inglese rappresentano bene l'atteggiamento di chi, fra gli anni '50 e '60, interveniva nelle chiese di Pistoia, del Casentino o di Firenze stessa, con l'intenzione appunto di *"ritrovare"* sotto stratificazioni *"moderne"* ritenute *"deturpanti"* (aggettivo quest'ultimo molto in uso, in quell'epoca, nelle relazioni tecniche ed anche negli scritti scientifici) il livello storico preferito. Un livello che era, immancabilmente, il *"romanico"* o il *"gotico"*, per via del gusto *"primitivo"* dominante fra gli architetti e i geometri di Soprintendenza dove, fra l'altro, subiva speciali ed ulteriori gratificazioni a motivo delle suggestive assonanze con il razionalismo architettonico moderno. Che poi la rimozione degli strati più moderni del monumento significasse, quando applicata per esempio in una antica chiesa, la distruzione di memorie funebri, di cantorie d'organo, di balaustre, di mostre d'altare, con l'occultamento e la dispersione di quadri anche famosi, queste erano, appunto, le coerenti applicazioni di una filosofia del restauro che più che rispettare la storia, preferiva interpretarla, selezionaria, o anche abolirla quando considerata superflua o *"deturpante"* [10].
La violenta polemica nei confronti del restauro architettonico di ripristino o di rinvenimento, sortì effetti anche normativi, come dimostra la circolare ministeriale nr. 117 del 6/4/1972; conforme, quest'ultima, alla nuova edizione della Carta del Restauro la quale, nello stesso anno, all'articolo 6, espressamente proibiva *"rimozioni o demolizioni che cancellino il passaggio dell'opera attraverso il tempo"*. Circolari d'ordine e prescrizioni risultarono sicuramente opportune, ed anche utili, ma esse non erano che l'espressione ufficiale di una cultura del restauro che stava rapidamente mutando.
L'attività del laboratorio della Soprintendenza alle Gallerie fiorentina, non era oggetto degli editoriali

polemici del "Burlington" e di "Paragone", ma lo riflessioni critiche sui problemi del restauro di cui quelle pagine erano testimonianza non potevano non toccare, sia pure indirettamente, anche quel settore.
In effetti il restauro di rinvenimento, anche se condotto in genere con ben diversa sensibilità culturale, era stato e continuava ad essere un tipico cavallo di battaglia del laboratorio fiorentino. Così che una certa estensione dei giudizi espressi sul restauro monumentale di "rivelazione" poteva apparire giustificata anche nel caso di non pochi restauri pittorici.
Già il Longhi, del resto, in un editoriale apparso nel 1951 sul numero 23 di "Paragone", aveva avvertito del rischio di una possibile sovrapposizione del gusto moderno nel recupero del dipinto antico [11]. E chi ha pratica, anche superficiale, di restauro sa bene quanto quell'avvertimento fosse fondato. Se, dietro il restauro di qualche chiesa romanica, è facile avvertire in trasparenza la suggestione fastidiosa delle strutture di Nervi o dei materiali di Michelucci, allo stesso modo – e più spesso di quanto non si creda – può accadere che un Enrico di Tedice o un Coppo di Marcovaldo restaurati, suonino in singolare consonanza con Matisse o con Rouault o che le sprezzature luminose, le bionde targature cromatiche di Tiziano finiscano con l'assomigliare un po' troppo a Manet.
"Storicamente il restauro nasce dalla naturale tendenza ad apprezzare il nuovo più del vecchio, e non sembra che si sia molto allontanato da questa origine "ingenua" solo perché, ad un certo momento, invece di sovrapporre il nuovo al vecchio, ha dato valore di novità al vecchio che veniva riscoprendo per la prima volta" [12]. Questa frase di Giovanni Urbani indica bene i limiti e i pericoli di una cultura del restauro che ha privilegiato le operazioni di "recupero" (puliture, integrazioni) su quelle di conservazione (stabilizzazione dei materiali, consolidamento) e che ha fatto dell'uso estetico dell'opera d'arte il valore assoluto al quale tutti gli altri sono stati sacrificati.
Il restauro di rivelazione – nelle forme semplicistiche di non pochi interventi architettonici ma anche in quelle di regola tanto più meditate e prudenti, tradizionali del laboratorio fiorentino – finiva con l'essere in qualche misura e sia pure a livelli diversissimi di arbitrarietà e di invadenza, una intrusione della sensibilità moderna, del *"gusto d'epoca"*, sull'opera d'arte antica. Ridurre al minimo, nel restauro, il peso della *"ombra storica"* – delle idealità cioè e delle preferenze estetiche che il tempo presente inevitabilmente depone sui documenti artistici del passato – sempre di più veniva avvertito, al giro di boa degli anni '70, come l'obbiettivo ottimale della scienza della conservazione.
La frase di Urbani che ho prima citato compare nella introduzione di un libro importante uscito nel 1973 a cura della Commissione Ministeriale per lo sviluppo tecnologico della conservazione dei Beni Culturali e realizzato con la collaborazione di vari Istituti scientifici fra i quali, determinanti, il C.N.R. – Centro di Studio Cause di Deperimento e Metodi di Conservazione delle Opere d'Arte di Roma e l'Istituto Centrale del Restauro. Le sigle burocratiche testè citate insieme al ruolo istituzionale o accademico degli illustri specialisti che, introdotti e coordinati da Urbani, fornirono saggi su vari problemi di conservazione, testimoniano della ufficialità del volume. Il quale volume, articolato in una parte conoscitiva sulle metodiche in uso e in una parte propositiva e di ricerca – l'una e l'altra intese a coprire la più vasta gamma tipologica e materica dei manufatti archeologici, artistici e librari – può essere considerato come la necessaria conclusione della monumentale indagine compiuta negli anni '60 dalla Commissione Franceschini sul patrimonio culturale italiano. Non è qui il luogo di parlare dei pregi di un libro ben conosciuto negli ambienti specialistici ed anzi considerato ancor oggi, a più di dieci anni dalla sua pubblicazione, il manuale di scienza e tecnologia del restauro più approfondito ed affidabile soprattutto per certi settori tradizionalmente meno esplorati quali i matieriali lapidei, i bronzi, i metalli. Mi sembra più utile indicarne l'orientamento culturale di fondo e per così dire, la *"filosofia"* che lo ispira. È già significativo, intanto, che abbia per titolo "Problemi di conservazione"; di "conservazione", si badi bene e non di "restauro".
Infatti, come il titolo preannuncia e come l'introduzione di Urbani orienta e prefigura, argomento dei saggi specialistici è esclusivamente il restauro della "materia dell'opera d'arte" secondo l'aureo assioma di Cesare Brandi.
"Il restauro deve essere lungamente pensato e studiato, eseguito il meno possibile e meticolosamente dissimulato": aveva detto, con la pratica saggezza dell'antico mestiere, Cavenaghi nel 1912 [13]. Ora, con diverso impianto ideale e ben altra attrezzatura scientifica, e per esiti concettualmente agli antipodi del mimetismo amatoriale del vecchio restau-

ro, si dichiarano intenzioni curiosamente simili.
L'intervento sull'opera d'arte antica dovrà impegnare il massimo di ricerca e di tecnologia; approfondire, per quanto possibile, nei suoi comportamenti e nelle sue patologie, la conoscenza della materia che sola può essere oggetto di restauro; generalizzare, perfezionare e qualificare al meglio, infine, le pratiche manutentive e preventive.
Come aveva capito il Brandi fin dal 1956 il restauro preventivo non solo non è marginale o subalterno rispetto al restauro "*tout-court*" ma anzi rappresenta il momento più imperativo e quello di massimo impegno, scientifico e tecnologico, nell'attività della conservazione [14]. Si potrà persino dire, come farà Urbani in tempi ancora più recenti che l'obbiettivo di una conservazione finalizzata ed efficace in grado di controllare il mutamento, peraltro ineluttabile, della materia, è impresa così ardua ed affascinante, può impegnare così a fondo l'immaginazione scientifica e la fantasia tecnologica, da essere paragonabile alle grandi esperienze creative del passato [15]. Di fatto il volume "Problemi di conservazione", tutto orientato sui modi di una operatività leggera, flessibile e reversibile, iperconoscitiva e minimale (si pensi ai capitoli dedicati ai dipinti su tela e agli affreschi; alle larghe parti riservate allo studio delle tele di rifodero, alla diagnostica, alla climatologia) sterzava ufficialmente ed autorevolmente il timone del restauro italiano verso nuove frontiere. E se si pone mente alle date si può dire che mai come fra il 1972 e il 1973 – anni, rispettivamente, dell'inaugurazione di "Firenze restaura" (con il trionfo del restauro "*duro*" di scoprimento, di stacco e di trasporto) e della pubblicazione di "Problemi di conservazione" – la divaricazione fra Firenze e Roma è stata più grande.
"Firenze restaura" è stata definita, di recente, una mostra "postuma" [16]. Come se – a motivo della sua ampia arcatura cronologica – essa fosse la documentazione, a futura memoria, della stagione migliore del laboratorio; quella che aveva toccato il culmine negli anni '40 e '50. Tale interpretazione non mi sembra però esatta. All'inizio degli anni '70, come già si è avuto occasione di dire, le qualità tecniche del laboratorio non solo non apparivano in declino ma anzi mostravano di aver tratto nuovo impulso ed ulteriore affinamento dalle problematiche emerse dall'alluvione e dal confronto con le realtà operative italiane e straniere. Anzi il 1972, con la sua colossale rassegna di modi, di tecniche, di risultati, alcuni antichi ma per la massima parte recenti o recentissimi, rappresentò il trionfo della vocazione artigiana del laboratorio, il punto di massimo dispiegamento, in seguito non più superato, delle sue potenzialità inventive ed operative. In quel periodo la Fortezza da Basso fu veramente una grande operosissima *"fabbrica del restauro"* e la mostra del 1972 rendeva veritiera testimonianza ad un centro operativo che, in termini quantitativi e qualitativi, non temeva confronti nel mondo. Ma proprio qui stava il limite di "Firenze restaura": una rassegna che finiva col presentare il laboratorio fiorentino come, appunto, la *"fabbrica dei restauri"* il luogo cioè dove, più che coltivare la scienza della conservazione, si facevano interventi, e non importa quanto numerosi difficili o pregevoli.
Ancora più delicato appare il rilievo se si pensa che molti di quegli interventi (gli stacchi di affreschi, i trasporti ecc.) denunciavano pratiche pericolosamente differenziate rispetto ai contemporanei orientamenti dell'Istituto Centrale.
Insomma, allo snodo difficile dei primi anni '70, in un momento di revisione teorica e pratica particolarmente importante, la pur gloriosa tradizione artigiana del laboratorio fiorentino rischiava di chiudersi in una strada senza uscita, fatta di operatività brillante e copiosa, però sostanzialmente marginale se non anche arretrata rispetto ai nuovi orizzonti culturali ed anche *"politici"* della conservazione.
Fu merito di Umberto Baldini avere intuito in tempo i pericoli che si addensavano all'orizzonte apparentemente radioso di "Firenze restaura". Nel giro di qualche anno e nel quadro di una conquistata autonomia istituzionale, Baldini cercherà di orientare il laboratorio non solo verso la produttività ma, anche, verso le questioni della scienza applicata al restauro e del raccordo fra *"mestiere"* e *"scienza"*. Dall'empirismo della tradizione artigiana all'unità di metodologia. Ma questo è già argomento del prossimo capitolo. Quel che è certo è che "Firenze restaura" chiudeva veramente un'epoca; un'epoca che era destinata a mutare ed anzi era già mutata nel momento stesso in cui inventariava i suoi lavori e celebrava la stagione più fervida della sua operosità. In questo senso, ma solo in questo senso – come momento conclusivo cioè di una grande cultura artigiana che poteva sopravvivere solo a patto di rinnovarsi profondamente – la rassegna di "Firenze restaura" può essere definita *"postuma"*.

NOTE

(1) "*Omaggio a Giotto*" (catalogo della mostra di P. DAL POGGETTO, Firenze, giugno-ottobre 1967); "*Mostra di dipinti restaurati*", Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, XII Settimana dei Musei (catalogo della mostra, Firenze, aprile-maggio 1969).

(2) "*Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze*" (catalogo della mostra a cura di E. BOREA, Firenze 1970). Si veda, su quel catalogo, la relazione sui restauri curata da PAOLO DAL POGGETTO, pp. 119-126; fra gli interventi più apprezzabili va segnalato il restauro della Madonna detta "delle ciliegie" di ARTEMISIA GENTILESCHI della Galleria Palatina (cfr. Catalogo di "*Firenze restaura*", p. 51, figg. 69-70) e, in generale, la campagna di rintelatura coordinata da SERGIO TAITI. La citata relazione di DAL POGGETTO, lunga e minuziosa, è assai utile per conoscere sia i protagonisti del restauro dei dipinti su tela in quegli anni che i modi operativi in uso alla Fortezza da Basso nel settore delicatissimo della rintelatura.

(3) Il più volte citato "*Firenze restaura*", Firenze 1972. La mostra, ideata e strutturata da UMBERTO BALDINI, con la collaborazione determinante di PAOLO DAL POGGETTO, EDO MASINI e SERGIO TAITI, avrebbe dovuto essere illustrata da un catalogo ufficiale, vero e proprio "repertorio" scientifico del colossale lavoro svolto in quarant'anni dal Laboratorio. Purtroppo tale pubblicazione, promessa per i tipi della editrice fiorentina Sansoni, non ha mai visto la luce.

(4) Sull'Angelico di Fiesole si veda U. BALDINI, *Contributi all'Angelico: il Trittico di S. Domenico di Fiesole e qualche altra aggiunta*, su "Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci", Milano 1977, vol. 1, pp. 236-246.

(5) "*Firenze restaura*", 1972, op. cit., pp. 33-34.

(6) M. LISNER-U. PROCACCI-U. BALDINI, "*Il restauro del Crocifisso di S. Spirito*", Monaco 1964.

(7) U. BALDINI, op. cit., 1972, p. 13.

(8) W. OECHSLIN, "*Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche*", su "Paragone", 1974, nr. 287, pp. 3-29. L'articolo dello OECHSLIN riguarda problemi di restauro archeologico ed esprime critiche assai fondate sugli eccessi di purismo e di filologismo imperanti nel recupero della statuaria classica. Giustissima l'osservazione dello OECHSLIN (ed applicabile anche a molti interventi storico-artistici) là dove afferma che, più che restaurare un monumento, certe operazioni sembrano voler esibire il processo restaurativo come tale.

(9) Cfr. M. GREGORI, "*Per la tutela dei beni artistici e culturali*", Editoriale su "Paragone", nr. 257, 1971; "*Viaggio di Attila verso le origini*", Editoriale di Italia Nostra, nr. 79, gennaio 1971, pp. 3-4. Una buona sintesi della questione, anche con riferimenti bibliografici e teorici significativi ed una utile documentazione iconografica, è in B. TOSCANO, "*Ripristino, restauro, conservazione*", su "Il patrimonio storico artistico", edizioni del T.C.I., della serie "Capire l'Italia", Milano 1979, pp. 205-216.

(10) Poche volte l'ideologia purista e medioevista nel restauro monumentale è stata espressa con l'efficacia e la chiarezza usate dal SERRA a proposito del "recupero" della chiesetta di S. Maria della Piazza di Ancona, su "Bollettino d'Arte", 1929/30, IX, pp. 97-98: "*L'intento del restauro fu quello di restituire il monumento quanto più era possibile, nello spirito romanico. Impresa non tanto semplice quanto può sembrare, sia perché si trattava di contrastare a consuetudini inveterate, sia perché quel fastoso apparato pareva ben più significativo di una nudità nuda e schietta. Comunque si è riusciti a demolire gli altari, smurare le lapidi, stonacare le pareti e i pilastri, abbattere le volticelle, riavendo così la chiesa sgombra da ogni superfetazione*". Così, con questa agghiacciante e compiaciuta dichiarazione di massacri, sulla rivista ufficiale dell'Amministrazione, un tecnico della tutela celebrava il restauro architettonico. Del resto il pensiero del tecnico e del politico suonavano in quegli anni in sintonia quasi perfetta. E basti citare, per tutte, le parole con le quali Mussolini insediava la commissione per il piano regolatore di Roma: "*Tra pochi anni Roma dovrà apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo, vasta, ordinata, potente, come fu ai tempi di Augusto. Voi libererete il tronco della vecchia quercia da tutto ciò che ancora l'adduggia, farete largo attorno all'Augusteo, al teatro di Marcello; al Campidoglio, al Pantheon, tutto ciò che vi crebbe intorno nei secoli della decadenza dovrà scomparire; libererete dalle costruzioni parassitarie e profane i templi maestosi della Roma cristiana; i monumenti millenari della nostra storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine...*" (citato da A. MUNOZ, su "Emporium", 1933, p. 241). Questa cultura del ripristino che partiva dal presupposto concettuale dell'intrinseca negatività degli stili della "decadenza" (barocco in primis) e del dovere morale prima ancora che storico di cancellarne le testimonianze (si vedano a proposito le ragioni che potremmo definire "estetico-moralistiche" addotte per giustificare la distruzione della veste barocca nella chiesa dell'Incoronata a Napoli: "*Tutto un insieme di cattivo gusto che si prodigava affannosamente in cartocci sgraziati, in fogliame modellato rozzamente, in volute faticose, in cornici pesanti... etc.*"; G. CHIERICI, "*Il restauro della chiesa dell'Incoronata a Napoli*", su "Bollettino d'Arte", 1929-30, IX, p. 412) arriva, praticamente intatta, fino alle soglie dei nostri giorni. Una esemplificazione significativa del perdurare di questa tendenza nella Toscana degli anni '50 e '60 è raccolta in: G. MOROZZI, "*Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968*", Firenze 1968.

Il culmine della polemica sui restauri architettonici di ripristino, si toccò all'inizio dei '70 con l'intervento in S. Maria di Collemaggio all'Aquila. Cfr., anche per i riferimenti politici e di cronaca: I. MORETTI, "*Collemaggio*", Roma 1972. In quegli anni, da parte della critica più avvertita, la sfiducia nei restauratori-architetti aveva raggiunto livelli tali che si arrivò a proporne l'affiancamento, nella direzione dei lavori, con gli storici dell'arte (così nel citato editoriale di Italia Nostra del 1971). Ancora in tempi recentissimi si è sostenuto che a giudicare della qualità di un restauro architettonico dovrebbero essere, preferibilmente, i conoscitori d'arte. Dal momento che "*...una sensibilità particolarmente affinata, un continuo esercizio dell'intelletto e dei sensi, un'esperienza della storia dell'arte e della cultura estesa ed estensibile, sono le doti basilari per giudicare della resa del restauro come per un quadro*" (cfr. P. MARCONI "*Storiografia artistica, tecniche storiche e creatività nel restauro architettonico: l'esperienza del cantiere*", su "Ricerche di storia dell'arte", 1982, p. 37). È opportuno ricordare, tuttavia, che dietro l'ideologia "medievista" dominante nei restauri architettonici di questo secolo c'erano, molto spesso, il consenso e la copertura teorica di storici dell'arte autorevoli. Valga per tutti: M. SALMI, "*Chiese romaniche della campagna toscana*", Milano 1958. Un campionario fotografico di chiese scorticate ed un libro che è il trionfo del neomediovalismo novecentesco applicato al restauro monumentale.

(11) R. LONGHI, "*Dei restauri*", Editoriale, Su "Paragone", nr. 23; 1951, pp. 3-7. Analoghi concetti erano stati espressi dal LONGHI in "*Giudizio sul Duecento*", su "Proporzioni", 1948 (ma scritto nel 1938-39).

(12) G. URBANI, p. 4 di AA.VV. di "*Problemi di conservazione*", Bologna, s.d. (ma 1973).

(13) Dal discorso pronunciato da CAVENAGHI al primo Convegno degli Ispettori onorari nel 1912 (cfr. L. CAVENAGHI "*Il restauro e la conservazione dei dipinti*", su "Bollettino d'Arte", VI, 1912, p. 488).
In questo intervento val la pena di citare il lucido e, pensando alla storia recente davvero profetico, passaggio sul distacco degli affreschi; vivamente sconsigliato perché "*...dalla rimozione nessuna altra specie di pittura viene più degradata*".

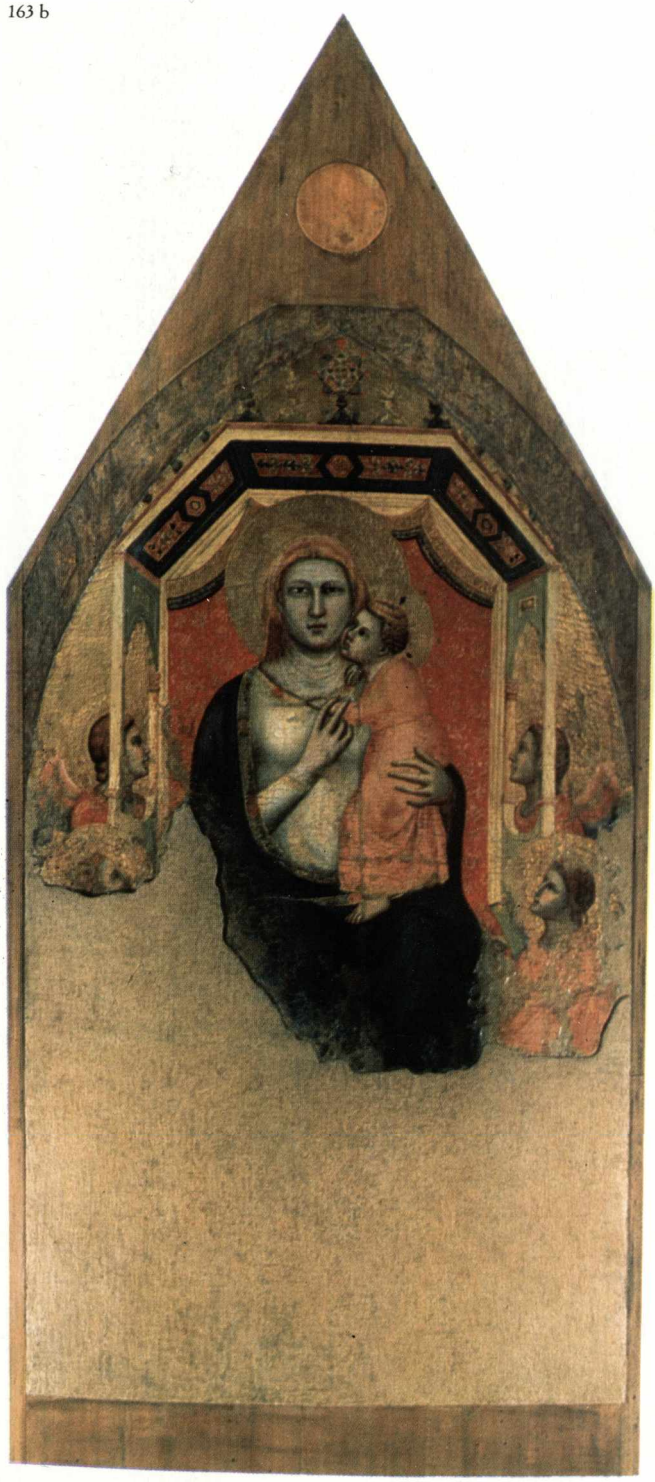
(14) C. BRANDI, "*Cosa debba intendersi per restauro preventivo*", su B.I.C.R., nr. 27-28, 1956, pp. 87 segg., pubbligato anche su "Teoria del restauro", Torino, ed. 1977, pp. 53 segg.

(15) G. URBANI, "*La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali*", su "Ricerche di storia dell'arte", 1982, pp. 7 segg.

(16) A. CONTI, su "*Storia dell'Arte Italiana Einaudi*", op. cit., 1981, p. 101.

163 a

163 b

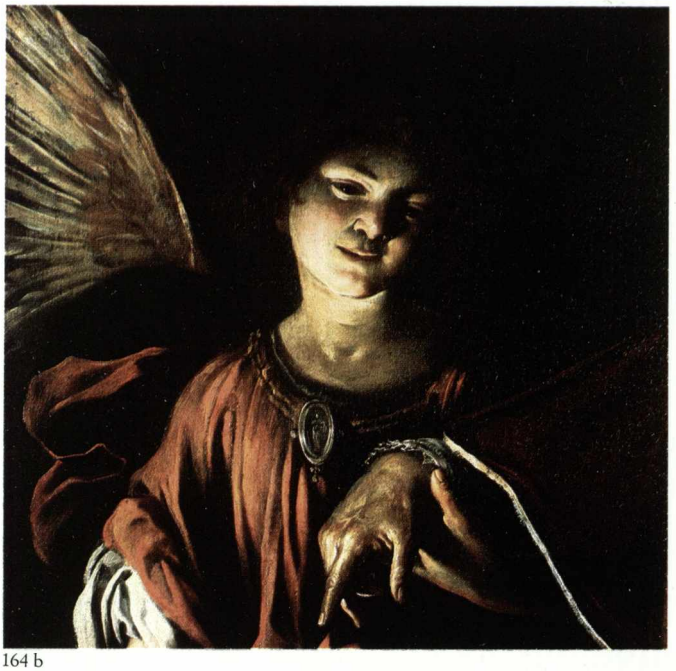


163 c

163 *(a, b, c) - Bottega di Giotto*, Madonna col Bambino, dipinto su tavola, Firenze, S. Maria a Ricorboli.
Nella sequenza durante e dopo il restauro, è documentato l'intervento che puntava al recupero "critico" dell'opera; senza intrusioni arbitrarie o competitive, con la restituzione, però, della misura originaria e la conservazione di parti di interesse documentario celate dallo sportello.

164 a

165 a



164 b

165 b

164 *(a, b) - Rutilio Manetti*, S. Alessandro Papa liberato dal carcere da un angelo, S. Ansano in Greti Vinci, Firenze (particolare prima e dopo il restauro).
Esempio di intervento eseguito su un dipinto su tela.

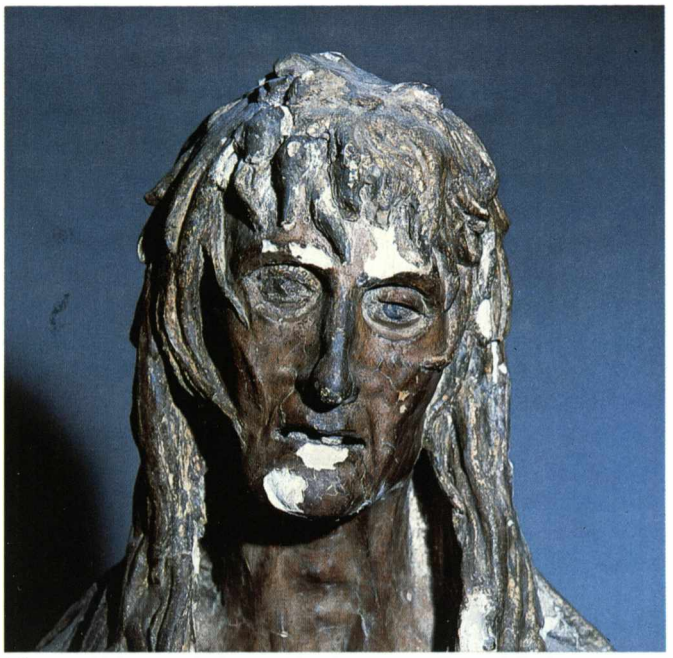
166

167

165 *(a, b) - Beato Angelico e Lorenzo di Credi*, Madonna in trono fra santi, dipinto su tavola, Fiesole, S. Domenico. Nel 1501 Lorenzo di Credi aggiornò, riducendolo in forma rettangolare e aggiungendo architettura tendaggio e fondo di paese, il trittico fiesolano del Beato Angelico. L'opera veniva presentata alla mostra del 1972, a pulitura appena iniziata, per fornire significativa testimonianza delle complesse e spesso affascinanti trasformazioni che un'opera d'arte può subire nella sua storia.

166 - *Ignoto fiorentino del sec. XIII (Maestro dello "del Bigallo")*, dipinto su tavola, Firenze, Museo del Bigallo.

167 - *Maestro di S. Martino alla Palma*, Madonna detta "della Ninna", dipinto su tavola, Firenze, Uffizi.



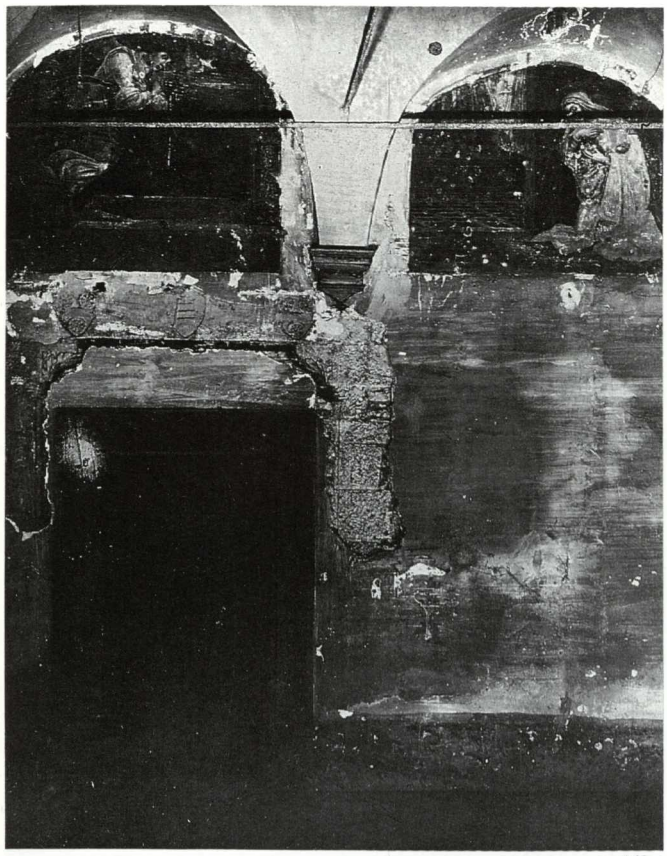
168 a

168 *(a, b)* - *Donatello*, Maddalena, scultura in legno dipinto e dorato, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Particolare durante le fasi del restauro e nelle condizioni attuali. Questa celebre scultura, colpita dall'alluvione dentro il Battistero di S. Giovanni, fu oggetto di un recupero particolarmente brillante e apprezzato, eseguito da Pellegrino Banella.

169 *(a, b, c, d)* - *S. Botticelli*, l'Annunciazione della Vergine, affresco staccato, Firenze, Uffizi.
Opera capitale nel percorso del Botticelli, si trovava in origine nella chiesa di S. Martino alla Scala dalla quale fu rimossa da Fabrizio Lucarini negli anni '20. Il restauro attuale si data intorno al 1950.

170 - *Michelangelo*, Crocifisso, legno dipinto, Firenze, Museo di Casa Buonarroti (già in S. Spirito).

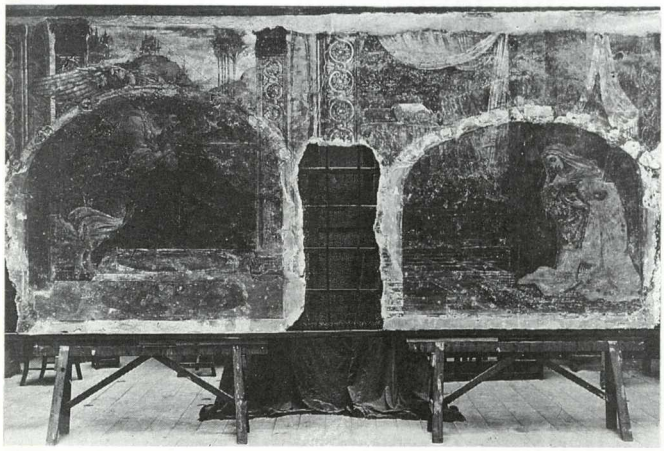
168 b



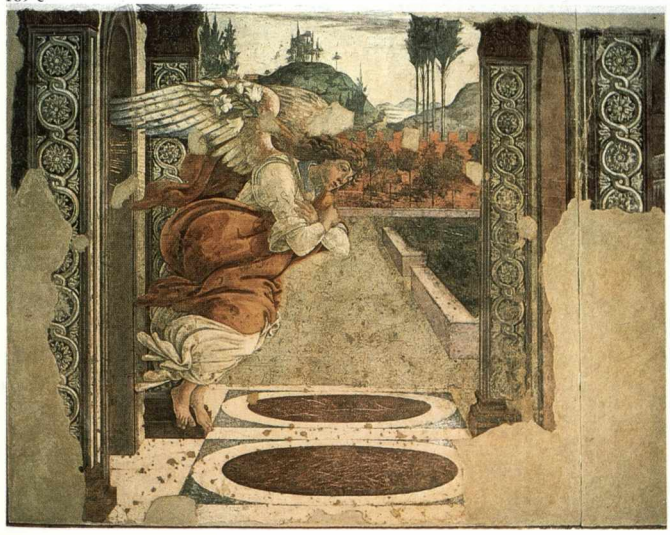
169 a

169 d

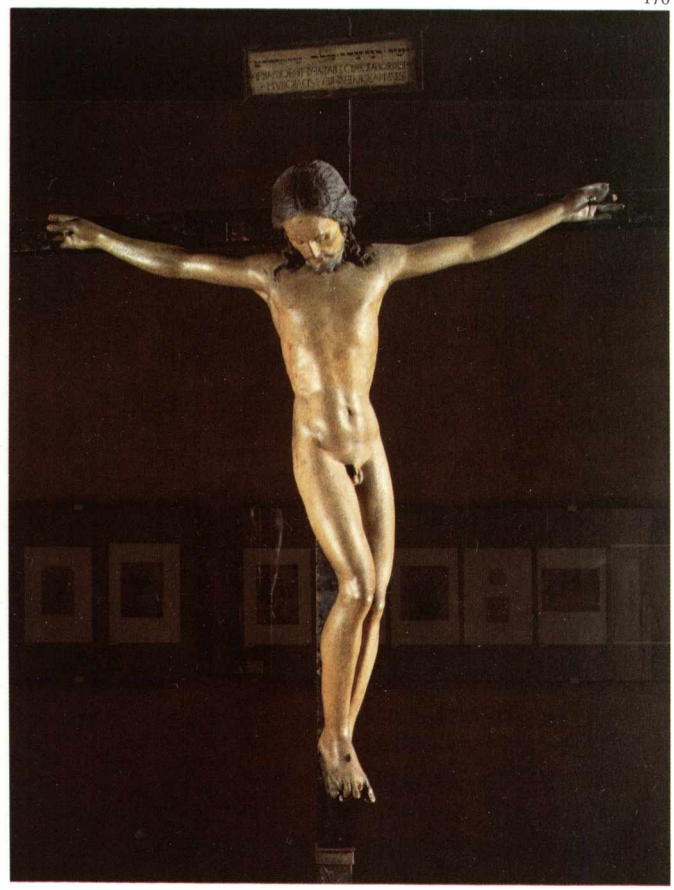
169 b



169 c



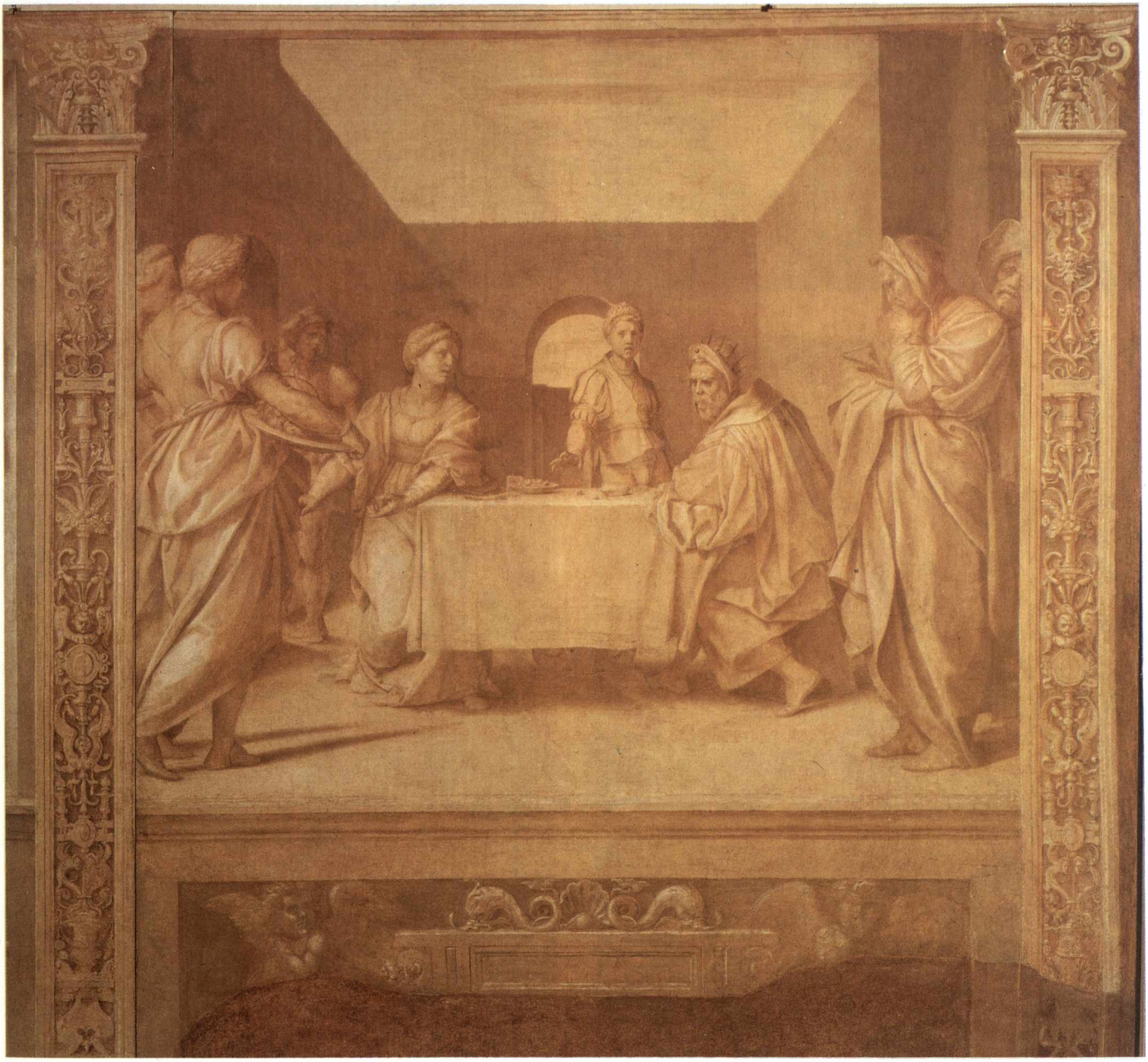
170



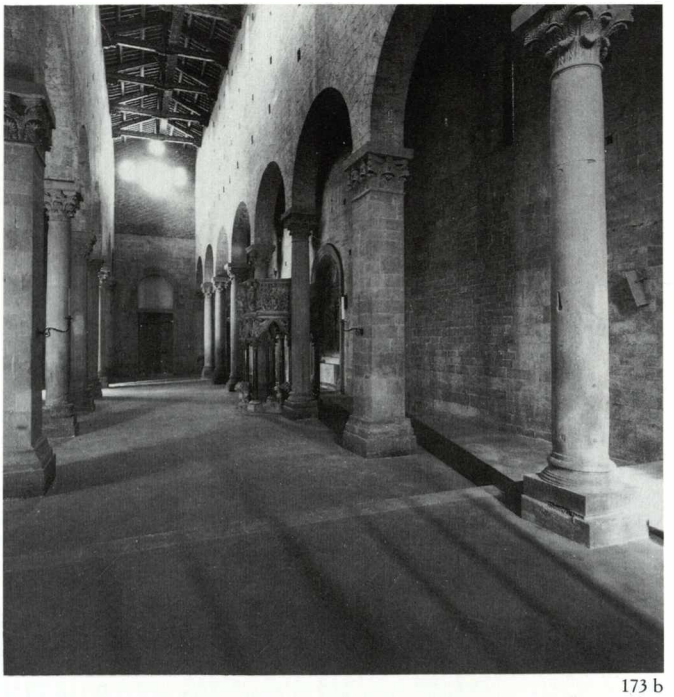
171 a

171 *(a, b) - Andrea del Sarto*, Due storie di S. Giovanni Battista (Il Battesimo delle folle e il Festino di Erode), affreschi staccati, Firenze, chiostro degli Scalzi.

171 b

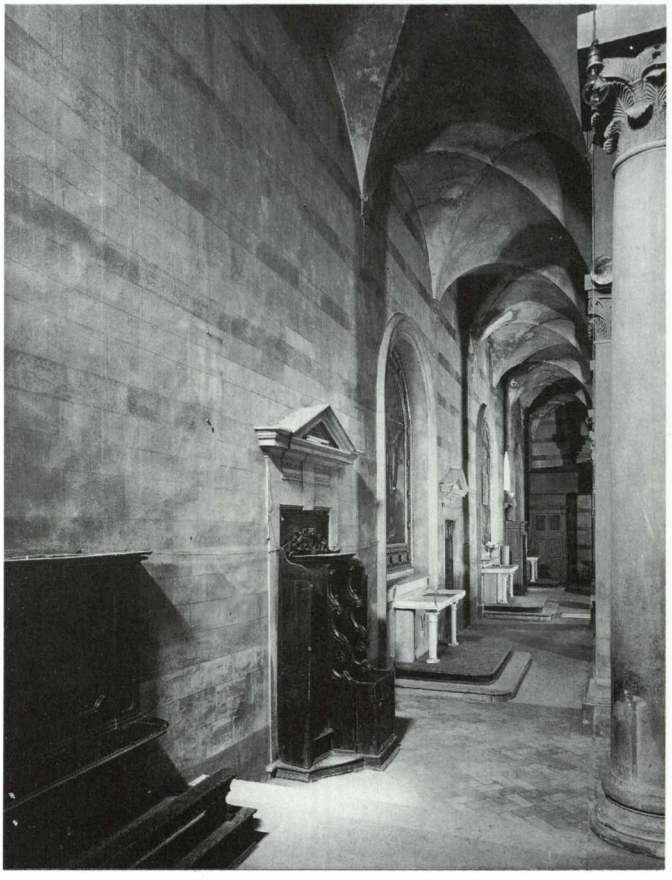


172

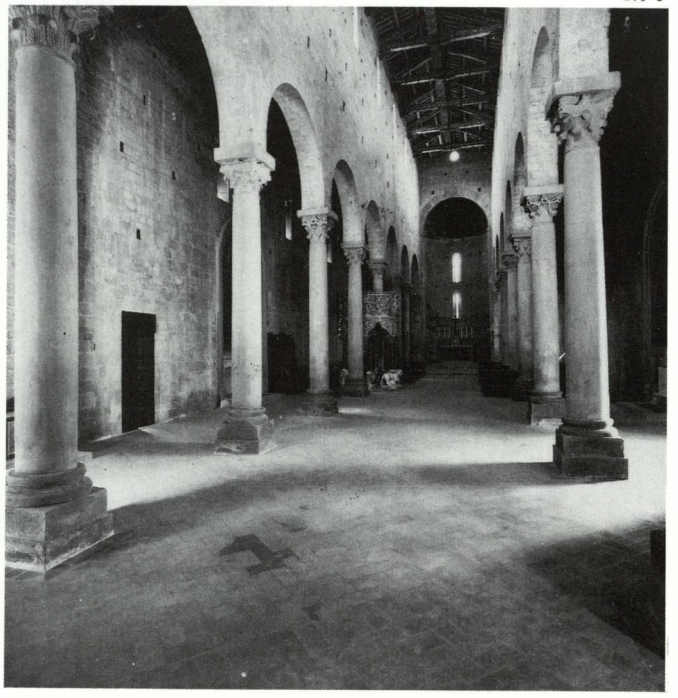


173 b

173 a



173 c



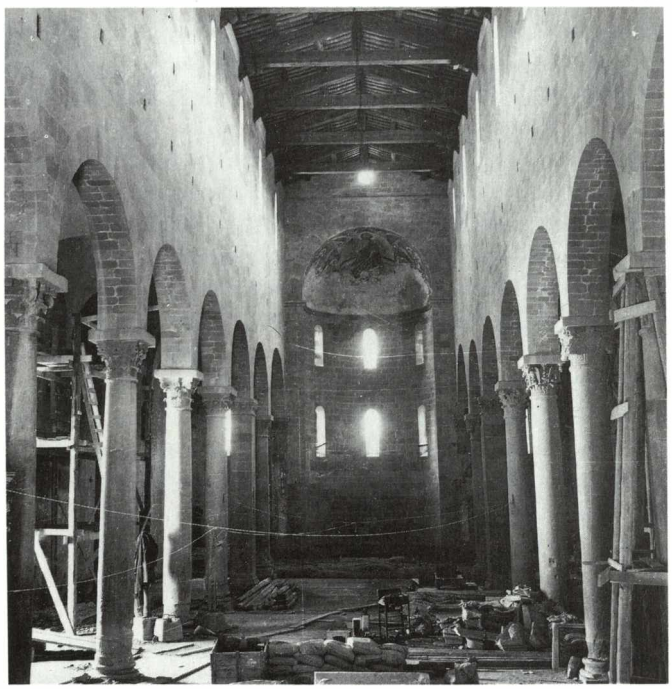
174 a

172 - *Nanni di Bartolo*, Madonna col Bambino, terracotta dipinta, Firenze, Museo del Convento di Ognissanti.

173 *(a, b, c)* - Pistoia, chiesa di S. Andrea prima e dopo il restauro. Un esempio di intervento puristico nel restauro monumentale.

174 *(a, b)* - Pistoia, chiesa di S. Bartolomeo in Pontano. Prima e dopo il restauro che ha modificato il presbiterio eliminando l'altare maggiore e l'iconostasi.

174 b



7
La riforma istituzionale e il nuovo laboratorio

Nel 1975 nasceva, in Italia, il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Fino a quell'epoca l'amministrazione di musei e biblioteche, di aree archeologiche e di monumenti storici era rimasta affidata a una Direzione Generale del Ministero della Pubblica Istruzione. Grazie all'impegno di Giovanni Spadolini che fu il promotore politico oltre che il primo responsabile del nuovo dicastero e per la pressione di un'opinione intellettuale che da anni si batteva perché al patrimonio storico italiano fossero riconosciuti attenzione e dignità sufficienti, il 1975 fu l'anno dei beni culturali. In attesa che venisse approvata una nuova legge di tutela che aggiornasse (soprattutto nel settore delicato delle deleghe alle Regioni) l'eccellente ma ormai invecchiata 1089 del 1939, il parlamento della Repubblica definiva, intanto, l'assetto del nuovo ministero, ristrutturandone sia l'apparato centrale che le articolazioni periferiche.
Il momento era dunque favorevole perché al vecchio laboratorio di restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze – ora ribattezzata "ai beni artistici e storici" secondo la rivoluzione epigrafica che interessò in quell'anno tutti gli uffici del Ministero – venissero riconosciute personalità giuridica ed autonomia operativa. Come avevano dimostrato le vicende del dopo alluvione e, in particolare, "Firenze restaura", il laboratorio fiorentino si era guadagnato una larga notorietà internazionale e una spiccata caratterizzazione tecnico-scientifica. Aveva conosciuto inoltre, negli ultimi anni, una consistente crescita quantitativa per aggregazione di operatori esterni formatisi nei cantieri della Soprintendenza. Era in grado di svolgere, grazie all'antica esperienza e ai nuovi apparati, compiti operativi superiori alle stesse richieste della Soprintendenza fiorentina. Poteva infine assicurare, con il suo personale, un servizio didattico di buon livello per la formazione dei futuri restauratori. Esistevano dunque tutti gli elementi perché la concessione dell'autonomia amministrativa al laboratorio apparisse pienamente giustificata.
L'operazione venne realizzata concedendo lo *"status"* di istituto autonomo all'antico Opificio delle Pietre Dure e aggregando a quello le strutture e il personale del Laboratorio di Restauro della Soprintendenza.
L'articolo 11 della legge 44 del 1975 (misure intese alla protezione del patrimonio archeologico, artistico e storico) riconosceva all'Opificio uno spazio operativo esteso a tutto il territorio nazionale affidandogli inoltre compiti di insegnamento del restauro con particolare riguardo ai settori dei materiali lapidei e delle arti minori.
Si ottenevano così, in un colpo solo, due risultati importanti: il raggiungimento dell'autonomia per il Laboratoio e la contemporanea riqualificazione dell'Opificio che difficilmente avrebbe potuto trovare, altrimenti, una collocazione plausibile nella struttura del nuovo Ministero.
Ma, a questo punto, occorrerà parlare più in dettaglio dell'Opificio delle Pietre Dure, manifattura di Stato fra le più antiche del mondo, legata alle vicende dinastiche dei Medici e dei Lorena, sopravvissuta al Granducato di Toscana, alla monarchia sabauda, alle rivoluzioni e trasformazioni della nostra epoca. Per gli storici dell'arte l'Opificio delle Pietre dure rievoca il gelido splendore dei quarzi, delle agate, dei calcedoni, dei lapislazzuli, dei diaspri, delle paesine, dei porfidi, tagliati assemblati e lucidati a comporre decorazioni e immagini spesso di straordinaria bellezza. Oppure fa pensare alla cupa magnificenza della cappella dei Principi in S. Lorenzo, il mausoleo dei Medici che impegnò per tre secoli le fatiche della Manifattura, in una glorificazione della Dinastia e della Morte senza confronti in Europa se non forse negli "Entierros Reales" dell'Escorial.
La specializzazione difficilissima della *"pittura di pietra"*, con i suoi attributi di incorruttibilità e di supremo artificio, con l'esaltazione dell'umano ingegno che vince la durezza del minerale ma anche con il culto quasi magico della materia che la natura nasconde e l'arte disvela, non poteva affermarsi che nell'età del Manierismo. E non è un caso che il vero fondatore dell'Opificio sia stato Francesco I de' Medici, l'enigmatico *"principe dello Studiolo"*, mecenate raffinato, collezionista squisito,

eccentrico cultore di alchimia e di scienze esoteriche. Anche se il primo ufficiale ordinamento della Manifattura di Stato, all'epoca ospitata agli Uffizi, si deve al *"motu proprio"* di Ferdinando de' Medici (3 settembre 1588) fu il fratello Francesco, negli anni del suo dominio, a darle i caratteri che poi ha conservato per secoli. Grazie al primo direttore delle opere in pietra commesse e intarsiate, il milanese Giovanni Bianchi Bonavita, e agli artigiani e agli artisti dell'"entourage" di Francesco (dall'architetto di corte Bernardo Buontalenti all'orafo Jacques Bilivert, ai lombardi Saracchi, specialisti nella lavorazione del cristallo di rocca) già nell'ultimo quarto del XVI secolo, l'Opificio era diventato il laboratorio d'arte più famoso d'Europa; specializzato nella produzione di pezzi unici, di grande rarità e prezzo, destinati al decoro della corte, all'abbellimento del Mausoleo dei Principi, ma anche alla diffusione nel mondo dell'arte fiorentina nella sua accezione più aulica[1].

La lavorazione del "mosaico fiorentino" o del "commesso di pietre dure", rimasta immutata nei secoli, richiede tempi lunghissimi, metodi e strumenti di alta specializzazione. Si tratta di tagliare in fette sottilissime pietre di vario colore e poi di profilarle e di assemblarle secondo un disegno appositamente approntato e colorato, in scala al vero. La rarità e la varietà dei minerali trattati, la presenza delle sfumature cromatiche più preziose e inconsuete, il taglio degli spigoli che consente linee di connettitura quasi invisibili, la lucidatura perfetta e durevole, fanno la qualità dei manufatti fiorentini in commesso di pietre dure.

Nel '500 e nel '600 il livello esecutivo degli operatori dell'Opificio toccò vertici difficilmente uguagliabili, mentre la presenza di progettisti di grande ingegno permise la produzione di capolavori che nulla hanno da invidiare alle più celebri opere contemporanee di pittura e di scultura.

Basti citare l'ex-voto di Cosimo II de' Medici del Museo fiorentino degli Argenti, parte superstite di un paliotto in oro, smalti e pietre dure confezionato dall'orafo Cosimo Merlini nel 1624, oppure la serie di stupendi paesaggi, alcuni su disegno di Bernardino Pocetti che si conservano nel Museo dell'Opificio delle Pietre Dure; o, anche, il tavolo della Galleria degli Uffizi al centro del quale Cristofano Gafurri, stipendiato di Ferdinando I, realizzò su disegno di Jacopo Ligozzi, una veduta del porto di Livorno, ancor oggi oggetto di stupefatta ammirazione da parte dei visitatori del massimo museo fiorentino. Un'opera di così stregata e quasi ipnotica bellezza che solo la decifrazione delle pietre che la compongono, con lo studio attento del loro specifico minerale e cromatico e la comprensione della sapiente valorizzazione espressiva fatta dall'artista, possono aiutarci a penetrarne il segreto: *"...se già ammirevole appare la scelta delle venature delle agate che fasciano, come una preziosa raggera, il riquadro centrale, addirittura stupefacente è la resa, con il solo impiego del lapislazzulo di Persia dalle screziature bianco-dorate, della distesa liquida delle acque increspate di spume leggere sotto la brezza che gonfia le vele dei vascelli; più lontano la città si delinea nitida nella ferma luminosità solare che fa brillare l'acqua delle darsene, ove il verde chiaro dei diaspri di Corsica contrasta con l'inteso azzurro mediterraneo del mare aperto; lungo le coste le colline riarse dall'aria salmastra si snodano nei colori affocati dei diaspri di Sicilia, e slontanano poi verso l'orizzonte, fasciate dal verde dei diaspri di Boemia"*[2].

Ancora nel '700 quando l'Opificio si avvale della collaborazione di artisti come il Foggini e Stefano Zocchi, progettista di composizioni destinate all'Hofburg di Vienna, e persino nel XIX secolo, in piena restaurazione lorenese, allorché il laboratorio opera stabilmente negli attuali locali di via degli Alfani, il prestigio dell'antico Istituto rimane altissimo e i capolavori della sua produzione sono ammirati e ricercti in tutta Europa, da San Pietroburgo a Londra, da Roma a Parigi.

La crisi incominciò nel 1859 con la fine della dinastia lorenese. La scomparsa della casa regnante toglieva la principale ragione d'essere ad un laboratorio che era nato proprio come manifattura di corte e che si era specializzato in una produzione suntuaria legata ai fasti, civili e religiosi, dell'*"ancien regime"*. Se a questo si aggiunge la crisi economica e politica del periodo successivo all'unità d'Italia, il generale declino dell'artigianato, la rivoluzione profonda della cultura artistica e il conseguente mutamento del gusto, si capisce bene come l'Opificio delle Pietre Dure abbia corso il rischio, negli anni '60 e '70 del XIX secolo, di essere puramente e semplicemente soppresso. Per fortuna la venerabile antichità dell'Istituto, il suo radicamento profondo nella memoria ed anche nel costume cittadini, un certo provvidenziale tradizionalismo della cultura fiorentina, riuscirono a garantirne la sopravvivenza. Ma la produzione di oggetti da Esposizione Universale, per quanto impegnativa e tecnicamente eccellente (come la grande giardiniera da sala prodotta negli anni '80 dell' '800) non

bastava a giustificare l'attività tradizionale dell'Opificio[3]. Occorreva adeguarsi alle esigenze dei tempi nuovi specializzandosi nel restauro dei marmi, delle pietre, del mosaico, delle ceramiche robbiane, curando la manutenzione dell'antico patrimonio scultoreo e monumentale, specialmente fiorentino e toscano. Lo statuto del 1882, pur senza abolire gli antichi mestieri, stabiliva per l'Opificio compiti di quel tipo e ad essi si attenne, nel suo lungo direttorio (1876-1923), Edoardo Marchionni: non senza energia ed intelligenza e con risultati professionali spesso pregevoli, come abbiamo avuto occasione di dire a proposito dei restauri che interessarono, fra il 1898 e il 1907, il ciclo musivo del Battistero fiorentino.

L'antica strumentazione dell'Opificio – il macchinario pesante per il taglio del minerale, gli eleganti *"castelletti"* preziosi come banchi da orafi per la lavorazione minuta delle pietre – sempre meno veniva utilizzata, ma all'appuntamento del nostro secolo e grazie al bravo Marchionni, l'Istituto fondato nel 1588 da Ferdinando de' Medici, poteva ancora svolgere, nel settore come pochi delicato del restauro del marmo, della pietra e del mosaico, una funzione importante.

Con la legge del 1975 l'Opificio delle Pietre Dure, venerabile reliquia medicea, andava incontro alla sua ultima trasformazione diventando la casella giuridica destinata ad ospitare il personale e le strutture dell'ex laboratorio di restauro della Soprintendenza. A Umberto Baldini già responsabile del laboratorio della Fortezza ed ora direttore dell'Opificio così ristrutturato, toccò il compito – come vedremo non breve né facile – di tentare l'unificazione delle diverse componenti dell'Istituto e di costruirne il ruolo nel panorama nazionale del restauro.

Un momento importante nel processo di definizione dell'immagine del neonato Istituto, anzi la prima ufficiale presentazione delle competenze affidategli dal Ministero, fu il Convegno sul restauro che si tenne a Firenze dal 2 al 7 novembre del 1976. Ospitato nei locali dell'Università Internazionale dell'Arte – la scuola fondata da Ragghianti nel 1968 con compiti didattici e di ricerca soprattutto nei settori della museologia e della conservazione – il convegno, al quale non mancò una larga partecipazione straniera, si proponeva sostanzialmente due obiettivi. Quello di fare il punto, nel decennale della grande inondazione, sull'attività del laboratorio (soprattutto affidata, in questa occasione, alla presentazione scientifica del restauro del Cristo di Cimabue) e quello, ancor più importante, di fornire ampia dimostrazione degli interessi di ricerca, delle elaborazioni teoriche e scientifiche che sostenevano l'operosità del restauro fiorentino. Così da equilibrare e da integrare, per questa via, l'impressione un po' troppo operativa che aveva caratterizzato, qualche anno prima, "Firenze restaura".

Una realtà squisitamente e orgogliosamente fiorentina, però di saldo impianto nazionale e di diffuso prestigio internazionale, in stretto collegamento con il C.N.R. e con l'Università, fornita di un gabinetto chimico già in grado di produrre brillanti contributi scientifici, aperta ai nuovi metodi diagnostici, autorevolmente attiva su una vasta gamma di specializzazioni professionali e di tipologie artistiche, dai materiali litoidi agli strumenti musicali, dai legni intarsiati, alle carte, ai vetri, ai metalli, ai bronzi: questa era l'immagine che il nuovo Opificio voleva offrire di se stesso, accentuando vistosamente, sull'esempio dell'Istituto Centrale, gli interessi scientifici e di ricerca, anticipando e preparando l'ormai prossima istituzione della scuola, marcando con decisione il suo destino super ragionale. Giovanni Spadolini, nell'introduzione ai lavori, esprimeva soddisfazione per il superamento della dimensione toscana *"...dove tutto è stato sempre riduttivo e dialettale"*, complimentandosi per un impegno di lavoro che sceglieva come campo d'azione l'intero territorio nazionale. Mentre il Soprintendente Baldini nella relazione preliminare dal titolo assai significativo ("Firenze 10 anni dopo") tentava, con accortezza, di agganciare il futuro dell'Istituto ad alcuni argomenti fondamentali. Il rapporto privilegiato con la scienza, prima di tutto; e a questo proposito faceva notare come il centro fiorentino del C.N.R. per lo studio sulle cause di deperimento e i metodi di conservazione delle opere d'arte, avesse trovato la sua sede fisica proprio a fianco dell'antico Opificio, a sottolineare un rapporto di collaborazione e quasi di interdipendenza che si voleva strettissimo e fruttuoso. E poi il progetto della scuola statale di restauro, progetto già approvato per legge e destinato a diventare realtà da lì a due anni. La scuola avrebbe dovuto avere le caratteristiche di una vera e propria *"bottega"*, in modo da permettere la sopravvivenza e la divulgazione di quel patrimonio di manualità e di artigianalità che era il lascito più prezioso dell'antico laboratorio: *"ma* – aggiungeva Baldini – *perché questa manualità operativa non rimanga fine a se stessa e non si chiuda in un mero artigianato*

sia pure ad alto livello, un necessario ed indispensabile sostegno culturale la convoglierà di volta in volta entro quelle linee dell'acquisizione e verifica storica, tecnico-scientifica, etica, estetica e critica che oggi non possono non legarsi alla realtà di un restauro"[4]. Nell'intervento del Soprintendente c'era anche un fuggevole accenno allo *"stacco facile"*, rilievo che era stato da più parti sollevato contro il restauro fiorentino, specie dopo "Tre Great Age" e "Firenze restaura". Il fatto che l'accusa venisse, nell'occasione, fermamente respinta giustificando quegli interventi con lo stato di necessità, proponendo però in futuro e in loro luogo, i nuovissimi metodi di consolidamento con l'idrossido di bario, era comunque sintomo di una correzione di rotta, l'impegno a portare il nuovo Istituto su un terreno di operatività sempre più cauta e scientificamente controllata.

Di fatto si stava consumando una trasformazione delicata e profonda. Il laboratorio di restauro, braccio operativo della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, nato per assecondarne la politica culturale e realizzarne i programmi, era diventato, per decreto, istituto autonomo, interrompendo di colpo i rapporti burocratici con l'ufficio della tutela che lo aveva generato. Questo non significava soltanto la necessità di darsi una struttura amministrativa e tecnico-scientifica autonoma. Significava anche e soprattutto, definire urgentemente e in concreto gli ambiti di competenza, stabilire rapporti organici con uffici diversi dalla Soprintendenza fiorentina, tracciare una convincente strategia operativa di medio e lungo periodo, non interferente né competitiva con l'attività dell'Istituto Centrale, ma neppure troppo marginale rispetto a quella.

Tutto questo doveva avvenire, anzi all'epoca stava già realizzandosi, in concomitanza con un ampliamento dei ruoli tecnici di particolare delicatezza. Al nucleo storico del vecchio laboratorio si erano infatti aggregati, prima come operatori esterni poi come dipendenti statali, molti giovani restauratori che avevano lavorato per la Soprintendenza negli anni del dopo alluvione, alcuni provenienti dalle botteghe fiorentine più tradizionali, altri formatisi a contatto con gli specialisti stranieri nei cantieri del Bargello o di Palazzi Davanzati. C'erano poi i tecnici dell'Opificio, eredi di competenze particolarissime e di tradizioni operative vecchie di secoli. Ridurre ad unità di metodo un personale di così variegata provenienza, diverso per cultura, formazione professionale, esperienze operative, non era impresa facile. La sua realizzazione era tuttavia obiettivo primario e irrinunciabile, essendo chiaro a tutti che su quel terreno si sarebbero soprattutto giocati il prestigio e la stessa ragione d'essere del nuovo Istituto. Umberto Baldini ne era ben consapevole e l'appuntamento del 1976 (con il dibattito scientifico e gli orientamenti di metodo che proponeva) doveva svolgere una funzione stimolatrice e aggregante anche in quella direzione.

A scorrere gli atti del convegno pubblicati nel 1981 per le cure redazionali di Anna Maria Giusti, si capisce bene quanto la cultura del restauro fosse mutata, a Firenze, alla metà dei '70 e come la direzione del nuovo Opificio intendesse saldamente governare e orientare il mutamento.

Nei numerosi interventi non si parla quasi più di stacchi di affreschi né di trasporto di tavole dipinte (la lunga relazione sul Cristo di Cimabue documentava una vicenda ad evidenza particolarissima) e neppure di restauri di rivelazione o di scoprimento. In compenso ci si occupa a lungo ed approfonditamente della pietra e dei marmi, non solo perché questo è il settore di competenza dell'antico Opificio ma anche perché si tratta di un ambito di ricerca relativamente nuovo dove la scienza della conservazione è chiamata a misurarsi, in tutto il mondo, con problemi di straordinaria complessità e di drammatica urgenza. Si propongono e si discutono i modi di pulitura delle sculture per applicazione di polveri assorbenti, ma uno spazio ancora più grande è riservato allo studio degli antichi trattamenti conservativi della pietra, alle cause di deperimento dei materiali utilizzati nell'architettura storica fiorentina, alle proposte normative per lo studio del degrado e per il controllo dei metodi di conservazione dei materiali litoidi[5].

Nel settore delle pitture murali si illustrano ricerche microbiologiche condotte su celebri affreschi fiorentini, con conseguenti proposte di climatizzazione e di trattamenti antibiotici preventivi, mentre il Gabinetto scientifico della Fortezza da Basso, affidato alla responsabilità di Mauro Matteini, incontra un brillante successo con la presentazione di un intervento *"leggero"* di chimica applicata al restauro: la riconversione dei bianchi ossidati negli affreschi del Baldovinetti a S. Miniato al Monte[6].

Una parte non piccola del convegno è riservata ad esemplificazioni di tecniche diagnostiche non distruttive, dalla termografia infrarossa al rilevamento fotogrammetrico, mentre numerosi interventi hanno per oggetto i problemi di restauro e conser-

vazione delle arti cosiddette "minori".
I danni inferti dall'alluvione al patrimonio artistico avevano favorito la crescita di specializzazioni operative molto particolari e per anni i cantieri del Bargello e di Palazzo Davanzati avevano funzionato, come già si è avuto occasione di dire, da autentiche scuole per il restauro delle arti minori. Il nuovo Opificio, assumendo nelle sue strutture tecniche operatori che avevano avuto quel tipo di formazione e potendo contare inoltre sul suo tradizionale patrimonio di alta artigianalità, era in grado di proporsi come l'unico Istituto in Italia capace di coprire con una certa autorevolezza una vasta gamma di settori operativi. In effetti gli interventi del convegno dedicati alla liuteria, agli organi storici, alle armi, ai bronzi, alle vetrate, alla carta, davano l'idea di una notevole pluralità di interessi e quasi di una speciale attenzione per gli ambiti meno esplorati del restauro[7]. Il che, insieme al deciso rilievo riservato ai problemi della conservazione della pietra, contribuiva a differenziare utilmente l'immagine operativa dell'Istituto, marcandone la specificità anche nei confronti dell'I.C.R.
Il convegno del 1976 fu senza dubbio un successo anche perché costituì il presupposto necessario per la creazione della scuola. L'atto successivo di consolidamento dell'immagine e di ampliamento delle funzioni del nuovo Opificio fu infatti l'inaugurazione, nel 1978, di regolari corsi di insegnamento del restauro.
Il problema della trasmissione didattica della professione ha sempre rappresentato uno degli aspetti più delicati del restauro moderno, trattandosi di questione strettamente dipendente dalla indeterminatezza concettuale e quindi giuridica della professione stessa. Tale indeterminatezza ha radici antiche. Storicamente, infatti, il restauro nasce dalle attività artistiche, anzi non è che una applicazione di quelle. Per secoli e fin quasi alla vigilia dei nostri giorni i restauratori sono stati pittori o scultori, talora eccellenti e famosi (si pensi a Benvenuto Cellini o al Maratta) più spesso mediocri e poco noti. Si trattava, in ogni caso, di artisti forniti di un preciso status professionale che – occasionalmente o prevalentemente – si occupavano di restauro. Ancora dopo la metà dell' '800 Giuseppe Molteni poteva apparire, con uguale successo, restauratore principe di Brera e apprezzato ritrattista alla moda, vincitore di vari premi di pittura[8]. Ed è significativo che Ulisse Forni, nel 1866, abbia intitolato il suo manuale al *"pittore restauratore"* dove il termine *"restauratore"* non è altro che aggettivo qualificativo, variante specialistica del mestiere di pittore.
Nella legislazione e nelle normative professionali il concetto della pratica identità fra arte e restauro è sopravvissuto alla stessa distinzione teorica e metodologica, affermatasi con chiarezza solo nel nostro secolo, fra i due ambiti di attività. Ancor oggi per esercitare il mestiere di restauratore non è richiesto né un titolo di studio specifico né, tanto meno, una abilitazione professionale. Non esiste neppure un albo dei restauratori. Come chiunque può decidere di fare il poeta o il pittore, così chiunque può aprire un laboratorio e dedicarsi al restauro di opere d'arte. I pericoli impliciti in una situazione normativa di questo tipo sono così evidenti che sembra persino inutile sottolinearli. Anche in un paese come l'Italia dove le leggi di tutela sono assai severe e dove ogni intervento di restauro sul patrimonio culturale di diritto pubblico dovrebbe essere, almeno in teoria, obbligatoriamente sottoposto all'autorizzazione e al controllo delle Soprintendenze, innumerevoli sono stati e continuano ad essere i casi di opere d'arte anche importanti rovinate da operatori inadatti, privi di formazione scientifica, approdati all'esercizio della professione dalle esperienze e dai mestieri più diversi. Da ciò la necessità, avvertita fin dal secolo scorso, di creare scuole di restauro garantite dalla pubblica amministrazione, in grado di licenziare operatori affidabili, correttamente formati sia sul piano della operatività pratica che su quello degli orientamenti teorici e metodologici. Il Cavalcaselle, anche in questo caso lucidissimo e inascoltato profeta, nel citato saggio del 1863 "Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico" proponeva scuole di restauro che fossero insieme pratiche e teoriche, in giusto equilibrio fra esercizio della manualità, studio della trattatistica antica e conoscenza della chimica dei colori. In una sola pagina Cavalcaselle fornisce già il tracciato della scuola ideale di restauro. Intanto l'allievo dovrà studiare a fondo il manuale di Cennino Cennini. E mai consiglio fu più opportuno trattandosi del testo base per la conoscenza della tecnica dell'affresco e della pittura su tavola e, quindi, della chiave fondamentale per capire, da restauratore, l'arte italiana dei grandi secoli. Dovrà inoltre esercitarsi nelle copie per conquistare una reale padronanza dei modi operativi tradizionali e, infine, acquisire sufficiente dimestichezza sia dei materiali d'uso che della chi-

mica applicata al restauro[9]. Philippot quasi cent'anni dopo, trattando della formazione professionale dei restauratori, non si discosterà più che tanto da quelle indicazioni di massima, insistendo su concetti che erano già chiari a Cavalcaselle: la limitazione del numero degli allievi, la partecipazione reale al lavoro pratico, l'importanza della copia, un proporzionato raporto fra apprendimento teorico ed esercizio del mestiere[10].

Nel nostro paese la prima scuola statale di restauro nacque insieme all'Istituto Centrale. Modellata sui principi che ho prima indicato, di impeccabile impianto teorico e di eccellente tirocinio pratico, prestigiosa per la sede, per la selezione rigorosa, per la qualità degli insegnanti, aveva tuttavia il non piccolo difetto di essere l'unica in Italia e di non potere incidere che in misura quantitativamente irrisoria sulla formazione delle nuove leve di restauratori.

La creazione di un'altra scuola statale di restauro a Firenze, strutturata sul modello romano e a quella equivalente, andava incontro quindi a una necessità reale e fortemente sentita. Tanto più che una scuola aggregata all'Opificio sarebbe stata in grado di offrire accanto ai settori didattici tradizionali dell'I.C.R. (affresco e dipinti su tela e tavola) anche insegnamenti di restauro relativamente nuovi e di rilevante interesse: i materiali litoidi, il commesso di pietre dure e il mosaico ma, anche, i legni, i metalli, la carta, gli arazzi, le stoffe.E questo – come si è avuto occasione di ripetere più volte – grazie alla vasta gamma di specializzazioni che le esperienze dell'alluvione prima e la fusione dell'Opificio con il Laboratorio poi, avevano raccolto intorno al nuovo Istituto. A Firenze c'era anzi la possibilità di realizzare compiutamente (meglio ancora che a Roma a motivo di una tradizione artigiana senza confronti in Italia) quella saldatura fra mestiere e metodo, fra abilità manuale e rigore scientifico che è o dovrebbe essere l'obiettivo principale di ogni buona scuola di restauro.

Al gennaio del 1978 trenta allievi di cui alcuni stranieri, divisi in due settori (dipinti e affreschi, sculture e arti minori) inauguravano il primo corso triennale di restauro. Sul modello della scuola romana dell'I.C.R., erano stati selezionati attraverso un esame severo che prevedeva due prove pratiche e un colloquio e subito inseriti, a tempo pieno, nella vita concreta del laboratorio. Le lezioni teoriche (chimica, microbiologia, teoria e storia del restauro ma anche storia dell'arte e della legislazione artistica) coprivano un tempo uguale alle esercitazioni pratiche e le une e le altre erano affidate per la massima parte al personale stesso dell'Istituto: esperti scientifici, storici dell'arte, restauratori. Di fatto nel moderno laboratorio della Fortezza come nelle antiche officine lorenesi dell'Opificio o nei cantieri stagionali organizzati in città e in provincia, impegnati a livelli di responsabilità ovviamente diversi a seconda dell'anzianità di corso e delle attitudini individuali, i ragazzi della scuola di restauro imparavano il mestiere lavorando a fianco dei restauratori professionisti sotto la loro guida e, sovente, sulle stesse opere. Era un modo per recuperare, su basi scientifiche e con orientamenti di metodo moderni, lo spirito dell'antica bottega artigiana con i suoi tesori di sapienza operativa e di ingegnosità tecnica ma, anche, con i suoi valori culturali ed umani: la solidarietà di gruppo, il rispetto della manualità, l'orgoglio della professione, il piacere del lavoro ben fatto. C'erano però aspetti della vecchia cultura artigiana del restauro che andavano rigorosamente banditi e quasi esorcizzati, a Firenze non meno che altrove; e cioè l'empirismo, l'insofferenza alla verifica scientifica, gli eccessi di individualismo e di virtuosismo, la tradizione nefasta dei *"segreti"* professionali tramandati gelosamente da padre in figlio e da maestro ad allievo. La salda impalcatura teorica e medotica che sosteneva e orientava l'attività pratica dei giovanissimi allievi e, più ancora, la presenza di un laboratorio scientifico annesso alla Fortezza da Basso, per quegli anni ben attrezzato e validamente gestito da "esperti" fra i migliori d'Italia, dovevano servire a neutralizzare per sempre deviazioni di quel tipo.

"Scuola senza maghi"; così Umberto Baldini intitolava, sigificativamente, l'articolo pubblicato sulla "Nazione" del 28 gennaio 1978 in occasione dell'apertura dei corsi e, prefigurando il restauratore diplomato a Firenze, lo immaginava *"...con livelli di preparazione culturale che siano sulla stessa linea di quelli di uno storico dell'arte e di uno scienziato, non già per sostituirsi ad essi, ma per contribuire in uguale misura nell'atto operativo che non potrà mai essere solo meccanico o materiale, anche se pure raffinatissimo".*

L'inaugurazione della scuola di restauro coincideva con l'apertura al pubblico della nuova sala di Botticelli, agli Uffizi; un avvenimento importante tanto da giustificare la presenza del ministro di allora Mario Pedini. A un restauro architettonico (il recupero dello spazio dell'antico teatro mediceo con la messa in luce di una parte delle gigantesche capriate originali) si univa il restauro pittorico di al-

cuni dipinti celebri, gemme fra le più prestigiose della sezione botticelliana: l'"Incoronazione della Vergine" di Filippo Lippi, la "Madonna della melograna" di Botticelli, la "Pala degli Otto" di Filippino, la "Deposizione" di Rogier van der Weyden. Dal momento che quei quadri erano appena usciti dal laboratorio della Fortezza da Basso, essi erano la dimostrazione migliore della qualità professionale degli operatori che si apprestavano a diventare maestri, oltre che una campionatura significativa delle straordinarie opportunità di studio e anche di intervento, sia pure subordinato e controllato, che la scuola dell'Opificio poteva offrire ai suoi allievi. Entrare nella scuola di Firenze significava, insomma, vedere restaurare e, al momento opportuno, aiutare a restaurare, le opere d'arte più famose del mondo. Significava, soprattutto, partecipare ad una discussione critica di alto livello, che trovava applicazioni importanti e stimolanti, anche quando discutibili.

Fra le opere restaurate esposte nella sala del Botticelli c'era, come ho detto, l'"Incoronazione della Vergine" di Filippo Lippi, uno dei capolavori più profondi e sereni del frate pittore, sintesi mirabile di volume e di prospettiva masacceschi e di luminoso colore angelichiano. Il recupero dei valori estetici del dipinto era tuttavia diminuito e come offuscato dalla mancanza della cornice originaria a forma di trittico: una vera e propria struttura architettonica in legno intagliato variamente sagomato e dorato, con una sua complessa e imponente volumetria, la quale, più che a definire l'immagine, doveva servire ad esaltarla e a focalizzarla, al pari delle quinte prospettiche di una scena teatrale. Dal momento che la cornice originaria – scomparsa quando la grande tavola fu trasferita dalla chiesa di S. Ambrogio all'Accademia e poi agli Uffizi – non poteva essere ricostruita, neppure in forme semplificate, perché troppo arbitrario sarebbe stato il progetto e in ogni caso troppo evidente l'effetto di falsificazione, restava la necessità di inserire il dipinto del Lippi in una struttura che rievocasse, senza cadere nella imitazione, sia il colore del legno dorato che lo stacco prospettico e la suggestione architettonica della volumetria perduta. Si decise così di sovrapporre al dipinto una protesi sagomata in metallo dorato, staccata dalla superficie pittorica quanto bastava a suggerire un effetto di incastonatura architettonica, tale però da distinguersi nettamente dal tentativo di imitazione o di rifacimento. Si potrà discutere sulla scelta del materiale e sull'impatto visivo probabilmente troppo crudo che ne deriva o, anche, sulla eccessiva rigidità della sagoma astrattizzante che sovrasta, come un elmo metallico, il tenero fulgore del paradiso lippesco, ma ben reale era il problema che quell'intervento tentava di risolvere, così come di grande attualità era la riflessione critica che aveva prodotto l'intervento stesso.

Dell'Incoronazione di Filippo Lippi e della sua cornice si parla dettagliatamente in "Teoria del restauro e unità di metodologia", il libro che Umberto Baldini pubblicava in quello stesso anno 1978[11]. "Teoria del restauro" è un volumetto agile, molto illustrato, che non nasconde il suo intendimento didattico. Nato da una esperienza trentennale di laboratorio era soprattutto destinato, per esplicita ammissione del suo autore, agli studenti; quelli delle scuole di perfezionamento in storia dell'arte ma, soprattutto, gli allievi del corso di restauro dell'Opificio. Uscendo nello stesso anno di inaugurazione della scuola, il libro veniva a proporsi, di fatto, come il manuale base della scuola stessa e, insieme, come il fondamento metodologico del lavoro dell'Istituto. Più dei concetti teorici che sono una divulgazione delle idee brandiane (il restauro come atto squisitamente critico, la legittimità estetica e storica delle trasformazioni prodotte dal *"tempo-vita"* sull'opera d'arte, la necessità di interventi tecnici che non siano in alcun modo modificanti bensì esaltanti e chiarificanti dell'esistente) e più delle norme *"deontologiche"* che da quei concetti discendono (rispetto della patina, rifiuto della integrazione competitiva, cura della manutenzione etc...) interessano, nel libro, le esemplificazioni pratiche e le proposte operative. Dall'esame delle une e delle altre emerge con chiarezza l'aspetto più pregevole della riflessione critica di Baldini in questi anni; e cioè l'attenzione ai problemi della restituzione d'immagine e della presentazione estetica dell'opera d'arte.

La questione è vecchia almeno quanto la moderna storia del restauro e incominciò a porsi con chiarezza allorché, nella valutazione dell'opera d'arte, l'istanza estetica da prevalente finì col diventare esclusiva. Se, infatti, il manufatto antico deve essere conservato unicamente per i significati storico-estetici di cui è portatore – e non anche o non più per le funzioni simboliche (religiose o sociali o politiche) che all'origine lo connotavano – allora ne discende che compito del restauro sarà di far durare per il tempo più lungo, valorizzandolo al meglio, lo specifico estetico dell'opera d'arte. Ma proprio qui sta l'aspetto più delicato e contraddit-

torio del problema. Cosa intendere infatti per valorizzazione estetica dell'originale? Per il restauratore del secolo scorso (abbiamo visto il caso nel suo genere esemplare di Gaetano Bianchi) voleva dire integrare, rifare, fino ed oltre il limite della competizione stilistica e della falsificazione. L'obiettivo era quello di rendere l'opera d'arte antica di nuovo integra, fresca e gradevole, così da permettere il recupero pieno della funzione estetica.

Toccò alla moderna scienza storico artistica (si ricordino, in proposito, gli interventi del Cavalcaselle) dimostrare, non senza fatica, quanto quell'intendimento fosse illusorio e come il restauro di integrazione e di *"abbellimento"* servisse soltanto ad offuscare la comprensione dell'originale, toccando quindi un risultato esattamente opposto a quello che si prefiggeva. Ma aver definito la questione nei suoi termini corretti e aver precisato che l'istanza estetica non può in alcun modo prescindere da quella storica, ancora non voleva dire avere risolto il problema. Anzi, un restauro di tipo *"archeologico"*, preoccupato soltanto di salvaguardare i valori dell'originale e i diritti della filologia senza preoccuparsi delle ragioni del contesto o dell'unità di visione, può essere ancora più mortificante, per l'esteticità dell'opera d'arte, dell'intervento imitativo e creativo. Come dimostrano, nei nostri anni, tanti restauri monumentali e tantissimi restauri artistici. Gli affreschi devastati dai "neutri", le tavole di museo private delle cornici e crivellate di fastidiose lacune, le sculture lignee spogliate della ridipintura non pertinente e penosamente maculate, sul legno riportato a vista, dalle isole superstiti della cromia originale. Chiunque abbia esperienza, anche solo turistica, di musei o di mostre sa bene che le esemplificazioni possono essere varie, numerose e purtroppo perfettamente documentabili. Raramente la bellezza e l'armonia dell'opera d'arte hanno subito tante offese come nella nostra epoca e proprio da parte di chi intendeva esserne rigoroso cultore.

La questione del trattamento delle lacune – intendendo col termine *"lacuna"* la interruzione traumatica che per i danni degli uomini o del tempo deturpa l'immagine artistica – era stata affrontata da Cesare Brandi con notevole impegno teorico. Poiché la lacuna ha una sua imperiosa emergenza figurativa che entra nella nostra percezione con effetti negativi e disturbanti per la lettura della immagine artistica e dal momento che lo stesso *"neutro"* lungi dal funzionare come tale si comporta invece come una intrusione figurativa, non meno arbitraria del completamento di fantasia, occorre puntare su un duplice obiettivo, dal Brandi così sintetizzato: *"assoluta e facile riconoscibilità delle integrazioni che realizzano l'unità potenziale dell'immagine, diminuzione dell'emergenza della lacuna come figura"*[12].

Nel restauro pittorico la tradizione operativa dell'Istituto Centrale affidava la colmatura delle lacune alla tecnica del *"tratteggio"* verticale ad acquarello: un metodo di integrazione che garantisce, insieme alla perfetta reversibilità, la differenziazione tecnica e materica rispetto alla pittura originale. Lo stesso Brandi riconosceva tuttavia che il problema ammetteva una grande varietà di soluzioni specifiche, tutte lecite purché conseguenti con i principi prima enunciati. Diremo in seguito della soluzione proposta dalla scuola fiorentina e teorizzata da Baldini nel saggio del 1978. Per ora interessa di più sottolineare come la questione delle lacune affrontata da Brandi e, circa negli stessi anni, anche da Philippot[13] non fosse che un aspetto del problema più generale costituito dalla corretta presentazione dell'opera d'arte, chiamata a ritrovare, dopo il restauro, un rapporto coerente e armonioso sia con se stessa che con l'ambiente che la ospita. Si può anche dire che una volta restaurata (e proprio perché restaurata) l'opera deve essere messa in condizione di svelare pienamente – ma senza alterazioni o travestimenti – la sua potenzialità estetica, così da piacere a tutti e non limitarsi a servire, come troppo spesso avviene, l'interesse dello scienziato-conoscitore il quale, anche attraverso l'esame di dissestati lacerti, può esercitare la sua filologia.

E andrà pur ricordato, a questo proposito, che certo filologismo iperspecialistico esclusivamente preoccupato di problemi classificatori e attributivi e poco o nulla sensibile alle ragioni del contesto e alla pluridimensionalità del manufatto artistico, ha avuto una parte non piccola nel diffondersi di restauri che si dicono *"scientifici"* e *"rigorosi"* e che, invece, sono soltanto mortificazioni inacettabili della esteticità dell'opera d'arte, oltre che comodi alibi all'incapacità sia critica che tecnica degli operatori. Di fronte ad un dipinto crivellato di arcipelaghi di grigie lacune oppure ridotto a casuali lacerti come per una orribile esplosione, non di restauro scientifico bisogna parlare ma semmai del suo contrario. Se è vero, come è vero, che obiettivo del restauro è il *"ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte"* (Brandi) non già l'esaltazio-

ne feticistica dei suoi frammenti. L'operazione di cui parla Cesare Brandi, mirata ad esaltare e a chiarificare la specificità estetica e storica dell'opera d'arte ma anche a recuperarne, per quanto possibile, l'intrinseca unità e la coerenza d'immagine, è definita da Baldini *"atto terzo"*.
E l'*"atto terzo"* non è altro, in definitiva, che il buon restauro, scientificamente fondato e criticamente avvertito.
È vero che il saggio di Baldini si limita ad affrontare problemi di immagine più che di conservazione della materia e qui sta il limite di una cultura idealistica comune a gran parte della moderna riflessione italiana sul restauro. Ciò non toglie tuttavia che il saggio del 1978 sia stato importante. Intanto perché rappresentava una specie di implicita rivalutazione della tradizione migliore del vecchio laboratorio, quando abilità artigiana e buon senso critico si univano per risultati di corretta restituzione di immagine (i polittici ricomposti, le misure ritrovate, le integrazioni pittoriche realizzate dove e quando necessario). Poi, anche, perché si presentava come revisione severa non meno che opportuna, di alcuni aspetti deteriori del restauro, fiorentino e non, degli ultimi anni: l'operatività talora fine a se stessa, il disinteresse per la ricollocazione dell'opera d'arte restaurata nel suo contesto storico, la brutalità di certi interventi inutilmente puristici, lo scrupolo scientifico e il metodo filologico usati come alibi per soluzioni improprie o inesistenti o rimandate *"sine die"*.
Gli esempi, certo, non mancavano specie in area fiorentina e toscana, e Baldini ne presenta di ben significativi. Per dire solo di alcuni: le mostre d'altare seicentesche della chiesa pistoiese di S. Francesco, private dei loro dipinti dopo il ripristino dell'edificio alle originarie strutture gotiche e spogliate anche delle mense in pietra, così che ora i frammentari affreschi trecenteschi, ritrovati sotto l'intonaco barocco, galleggiano casualmente dentro incongrue cornici, con effetti di squallido surrealismo. Oppure i brutali rimontaggi di tanti affreschi staccati, restituiti al loro contesto senza alcuna preoccupazione di raccordo con l'assetto decorativo dell'ambiente che li ospita. Il caso dell'affresco staccato del Pontormo ricollocato nella cappella di S. Luca alla SS. Annunziata o quello analogo delle pitture murali del Ghirlandaio restituite, dopo il distacco, al loro alloggiamento architettonico nella cappella Vespucci in S. Salvatore d'Ognissanti, sono ben rappresentativi di una cultura del restauro piattamente tecnica ed aridamente filologica[14].
Negli esempi citati, infatti, la restituzione di quei capolavori alle sedi di pertinenza è avvenuta senza alcun tentativo di armonizzare con i valori spaziali e decorativi dell'ambiente; con conseguenze così negative per l'apprezzamento di restauri pure pregevoli e con effetti a tal punto fastidiosi per l'armonia degli interni monumentali nei quali sono inseriti, che vien fatto di rimpiangere le sapienti, anche se inventate, integrazioni decorative in stile di un Marini o di un Pezzati.
La revisione di Umberto Baldini sui restauri recenti a Firenze e in Toscana era anche, in qualche misura, *"autocritica"*, almeno nel senso che trattava di un'epoca che aveva pur visto il Soprintendente del nuovo Opificio ricoprire, nel campo specifico, ruoli di oggettiva responsabilità. Ma proprio per questo, in quanto risultato di un'esperienza come poche lunga e complessa, essa ci appare particolarmente importante.
Occorreva mettere ordine in una stagione del restauro (culminata con gli anni del dopoalluvione) che aveva privilegiato l'operatività sulla riflessione critica, le ragioni della necessità e dell'urgenza su quelle della presentazione d'immagine e del raccordo armonico fra opera singola e contesto. Averlo fatto nel 1978 quando si inaugurava la scuola e si gettavano le basi metodologiche per l'attività futura del nuovo Istituto, è stato senza dubbio utile.
"Teoria del restauro" affida la sua notorietà anche alla messa a punto di un sistema nuovo di colmatura delle lacune noto come *"astrazione"* e *"selezione"* cromatica. *"Astrazione"* e *"selezione"* diventeranno subito e sono ancora oggi, le caratteristiche tipiche della scuola fiorentina di restauro pittorico, anche per la immediata riconoscibilità di quei metodi rispetto al sistema delle linee parallele ad acquerello (il cosiddetto *"rigatino"*) in uso da più di quarant'anni presso l'Istituto Centrale del Restauro. Non è qui il caso di analizzare in dettaglio i principi teorici e le tecniche applicative della *"astrazione"* e della *"selezione"*, peraltro illustrati ed esemplificati da Ornella Casazza in una apposita pubblicazione[15]. Basti dire che il metodo si basa sul principio della giustapposizione a tratto divisionistico di alcuni colori puri fondamentali; i quali colori, disposti a segmenti opportunamente diradati o infittiti nella trama e orientati nel *"ductus"*, chiudono le lacune, realizzando un *"neutro"* che oltre alla caratteristica della diversificazione tecnica e della immediata riconoscibilità, offre il vantaggio di un tessuto pittorico dinamico e vibrante, però

obiettivo, perché fondato non sulle variabili del gusto ma sui valori della cromia pura e sulle leggi scientifiche della percezione ottica. Si trattava, senza dubbio, di un avanzamento di rilievo nel difficile settore del trattamento delle lacune e i vantaggi della *"selezione"* e della *"astrazione"* (applicandosi la prima nelle piccole mancanze dove la lacuna è ricostituibile nella sua realtà cromatica e formale, la seconda nelle mancanze più vaste dove qualsiasi ipotesi di ricostruzione sarebbe arbitraria) apparvero presto evidenti, soprattutto se confrontati con le tecniche tradizionali del neutro variamente colorato e *"intonato"*.

E valga, per tutti, un solo esempio. La scultura lignea del Bargello raffigurante un Santo Vescovo risultava, alla pulitura, devastata da vaste lacune che maculavano sgradevolmente il piviale dorato il quale avvolge – vocabolo liturgico fulgidissimo da annoverare fra i prodigi decorativi più stupefacenti del nostro Trecento – tutta intera la ieratica immagine. Così che quest'ultima affidava gran parte del suo fascino e la sua stessa ragione d'essere, alla completezza della decorazione: splendido gomitolo d'oro che non tollerava strappi o interruzioni. L'uso di colori neutri sottotono avrebbe certo attutito l'emergenza brutale delle lacune, ma avrebbe anche prodotto inevitabili effetti di generale appiattimento.

Risultati migliori ma non ottimali avrebbe assicurato l'impiego del *"rigatino"* in questo caso però difficile da applicare a motivo del complicato andamento plastico delle superfici. In altri tempi si sarebbe provveduto senza troppi scrupoli alla doratura, con tecniche tradizionali, delle parti mancanti e poi all'invecchiamento artificiale delle medesime. Inutile dire che tali procedimenti – inaccettabili dalla coscienza critica moderna perché arbitrari e falsificanti – non potevano neppure essere presi in considerazione. Si decise così di sperimentare il metodo della colmatura delle lacune con la *"selezione effetto oro"*.

I tre colori fondamentali costitutivi della cromia dell'oro (e cioè il giallo, il rosso e il verde) distesi a trattini uno dopo l'altro senza però coprirsi completamente, restituiscono alla percezione ottica la miscela dei loro pigmenti puri, così da rendere l'effetto dell'oro in foglia; dove il giallo del metallo è rettificato dal rosso caldo della preparazione a bolo ed esaltato da una fredda trasperenza verdina. Al contempo la tessitura orientata del tratteggio – a seconda dei casi verticale, orizzontale, obliqua o circolare – può adattare la stesura della *"selezione"* alle modulazioni anche più complesse delle superfici plastiche[16].

Applicati alla scultura lignea del Bargello questi principi metodologici hanno dimostrato la loro efficacia. Le vaste lacune sono state ricollegate all'originale da una nuova pelle viva e vibrante, simile all'oro per brillantezza e tono cromatico ma dall'oro immediatamente e perfettamente distinguibile. In questo modo il restauro ha potuto consegnare al Museo Nazionale del Bargello un'opera d'arte non solo recuperata nella cromia originale superstite, ma anche restituita al suo valore d'immagine.

Il metodo della *"selezione"* e dell'*"astrazione"*, unito all'antica sensibilità degli operatori fiorentini per la pulitura cauta e armoniosa – teorizzata da Baldini in uno scritto del 1981[17] ed esemplificata in quegli anni in una serie di interventi importanti fra i quali occorrerà citare quello sulla "Visione di S. Bernardo" di Filippino Lippi alla Badia Fiorentina e l'altro sulla "Liberazione di Andromeda" di Piero di Cosimo agli Uffizi – erano in grado di garantire, almeno nella generalità dei casi, prodotti di qualità piuttosto alta che tendevano a distinguersi per la raffinatezza della integrazione pittorica e per l'attenzione alla presentazione d'immagine.

All'appuntamento del 1980 quando Firenze, con le mostre medicee, conobbe un raduno di opere d'arte fra i più straordinari della sua storia, il nuovo Opificio fu in grado di fronteggiare assai bene le plurime esigenze della mastodontica manifestazione. Con restauri impegnativi che riguardavano anche famose sculture; fra le altre l'"Ercole e Anteo" bronzeo dell'Ammannati proveniente dalla Villa Medicea di Castello e lo stupendo rilievo in maiolica bianca e azzurra di Poggio a Caiano, forse di Andrea Sansovino. Oltre che con un vasto lavoro di revisione e di operatività leggera sul patrimonio artistico raccolto nelle principali sedi della mostra, a Palazzo Strozzi e a S. Stefano al Ponte soprattutto[18].

Ma un'altra e più importante occasione attendeva di lì a poco l'Opificio delle Pietre Dure. Il 1982 fu l'anno di "Metodo e Scienza", l'anno cioè della presentazione ufficiale e al più alto livello del lavoro dell'Istituto. La mostra voleva dar conto del nuovo assetto organizzativo, ma soprattutto teorico e metodologico che, in meno di un decennio, il nuovo Opificio si era dato. E in questo senso fu un successo pieno e innegabile.

Il confronto fra il catalogo di "Firenze restaura"

e quello di "Metodo e scienza", basta da solo a far capire il senso e la portata della trasformazione che aveva investito il mondo del restauro fiorentino. Mentre la guida all'esposizione del 1972 ha il carattere di un diario di lavoro che si limita a registrare e a commentare l'operatività, il catalogo di "Metodo e scienza" vuole, al contrario, dimostrare il primato della ricerca scientifica sull'intervento. Il che risulta, con tutta evidenza, dal grande spazio che è affidato, nel volume, alle relazioni degli scienziati: gli "interni" Mauro Matteini e Arcangelo Moles – "esperti" dell'Opificio e responsabili del laboratorio chimico della Fortezza da Basso – ma oltre a loro professori universitari, ricercatori del C.N.R., specialisti di tecniche non invasive come Maurizio Seracini, rappresentanti dei centri di ricerca più prestigiosi, dal Donegani, laboratorio sperimentale di metallurgia, all'Istituto Nazionale del Legno, all'Istituto Nazionale di Ottica.
Mai prima di allora una mostra di opere d'arte restaurate era stata corredata da un apparato altrettanto massiccio di fotografie speciali, di stratigrafie, di spettrogrammi, di relazioni scientifiche fitte di numeri e di formule; e mai come in quell'occasione il visitatore medio ebbe l'idea del restauro come di un'attività rigorosamente scientifica, assimilabile davvero alla medicina e alla chirurgia e non più soltanto per antica e generica similitudine, ma per visibile affinità di impegno diagnostico e di scrupolo operativo. "Metodo e scienza" – allestita a Palazzo Vecchio nel quadro delle celebrazioni per il quarto centenario degli Uffizi – non era una mostra di grandi dimensioni: appena una quarantina le opere esposte, molto poche a fronte delle centinaia che aveva esibito "Firenze restaura". In compenso tutti i pezzi in catalogo erano stati scelti con attenzione, in modo da rappresentare convenientemente sia la varietà degli interessi operativi dell'Istituto che l'idea di restauro che si voleva proporre.
Non si espongono stacchi di affreschi né trasporti di colore di esecuzione recente, a significare il definitivo superamento delle metodiche pesanti in uso negli anni sessanta. Si propongono, al contrario, miglioramenti di vecchi stacchi; ottenuti mediante operazioni *"leggere"* di revisione dei supporti, di consolidamento e pulitura delle superfici. Come per la "Natività" botticelliana di S. Maria Novella, staccata nell' '800; come per il tabernacolo di Giottino già in via del Leone, capolavoro della pittura fiorentina trecentesca citato da tutte le fonti, dal Ghiberti al Vasari, rimosso negli anni trenta da Amedeo Benini. In quest'ultimo caso si decise, molto opportunamente, di non indebolire ulteriormente l'affresco con una nuova operazione di stacco e di trasferimento su idoneo supporto, optando per cauti interventi di pulitura, consolidamento per diffusione di idrossido di bario, recupero dell'immagine mediante collegamenti ad astrazione e selezione cromatica.
Le uniche rimozioni di pitture murali presentate in mostra riguardavano due sole sinopie, ormai spogliate dell'affresco di pertinenza, a testimonianza di situazioni estreme dove il distacco si presentava come l'unica alternativa possibile al dissolvimento completo dell'opera. Nell'economia della mostra una presenza cospicua era riservata alle problematiche del restauro del marmo, della pietra, del legno dipinto o intarsiato, dei metalli, con esemplificazioni particolarmente suggestive.
Le tecniche della pulitura del marmo erano esemplate dal celebre bassorilievo di Donatello collocato sotto il S. Giorgio ora al Bargello ma già in Orsammichele, e dal S. Michele Arcangelo duecentesco dell'abbazia di Passignano. Ma un particolare interesse attirò il dossale trecentesco attribuito a Giovanni di Rigino proveniente dalla chiesa di S. Maria in Organo a Verona. Scolpito in un calcare tenero e poroso noto come "pietra gallina", il bassorilievo era invaso dai sali i quali vennero solubilizzati e veicolati mediante un'ingegnosa operazione di "lavaggio" che attraversava tutto lo spessore della pietra[19].
Un bell'esempio di corretta restituzione di immagine in una scultura policroma deturpata da cadute e mancanze (al punto che bastava davvero molto poco per farla regredire allo stadio di relitto archeologico) era rappresentato dalla lunetta in maiolica robbiana bianca su azzurro raffigurante "La Vergine col Bambino fra i Santi" proveniente dalla facciata della chiesa di S. Domenico a Urbino. L'esposizione plurisecolare agli agenti atmosferici e le vicende traumatiche della storia avevano provocato al rilievo ceramico collocato in esterno danni di varia gravità che erano stati tamponati e dissimulati in passato con tecniche sommarie e materiali impropri, dal gesso al cemento. Lo smontaggio della lunetta nei suoi undici pezzi di cottura e la necessaria rimozione di rattoppi e ridipinture, restituivano una situazione purtroppo dissestata e lacunosa. Perfettamente "obiettiva" dal punto di vista del recupero dell'originale, in realtà lesiva dello specifico estetico di questo capolavoro di Luca della Robbia. Un'opera che affida gran parte

del suo fascino alla intatta purezza dei volumi, alla nitida continuità delle superfici cromatiche. Il restauro non poteva non porsi l'obbiettivo, in questo caso irrinunciabile, di una complessiva restituzione dell'immagine; che venne infatti realizzata sia mediante la confezione di appositi calchi, per annullare i vuoti materici più vistosi, sia attraverso un uso sapiente della selezione cromatica utilizzata solo là dove era necessario rimediare a una perdita formale, non già per mimetizzare piccole mancanze o abrasioni. Essendo queste ultime segni inalienabili del passaggio dell'opera d'arte attraverso il tempo e, quasi, il marchio della sua stessa storicità. Sarebbe stato assolutamente antistorico, infatti, proporre come appena uscita dalla bottega di Luca della Robbia un'opera che era rimasta esposta per cinque secoli al gelo degli inverni urbinati oltre che alle innumerevoli lesioni meccaniche tipiche delle sculture in esterno[20].

Nel campo delle sculture l'intervento tecnicamente più pregevole oltre che il più entusiasmante per il risultato riguardava la "Storia di Giuseppe" di Lorenzo Ghiberti, formella in bronzo dorato proveniente dalla porta detta del "Paradiso" nel Battistero Fiorentino. Dei restauri che interessarono, nel primo dopoguerra, i bronzi del S. Giovanni abbiamo già avuto occasione di parlare nelle pagine precedenti ed anche delle cause, chimiche ed ambientali, che in breve volgere di anni offuscarono fin quasi a cancellarlo, l'oro ritrovato del Ghiberti. Ora, aggregando intorno al problema un *"pool"* di forze scientifiche che comprende gli esperti dell'Opificio e dell'I.C.R. accanto agli specialisti del Donegani e ai titolari di Istituti universitari fiorentini, il risanamento della porta del Paradiso e il recupero della patina d'oro che una volta aveva affascinato Michelangelo, viene affidato ad un progetto di ricerca e operativo di eccezionale complessità e delicatezza.

Non uno dei rilevamenti diagnostici possibili è stato trascurato; dalla gammagrafia agli esami microchimici e metallografici, alle analisi fotogrammetriche, termografiche e olografiche. Una volta individuate le cause e le modalità dei processi di degrado – dovuti alla corrosione elettrochimica innescata dalla coppia oro-rame oltre che all'effetto degli inquinanti atmosferici – si mise a punto un raffinato sistema di rimozione, dalla materia stessa del bronzo dorato, delle sostanze estranee e dannose. La metodologia d'intervento, progettata dal laboratorio scientifico dell'Istituto, si basava *"...solo su processi di natura chimica, altamente selettivi, in modo da operare una completa solubilizzazione delle sostanze pericolose o negative per la conservazione"* (Dolcini-Matteini). Il sistema scelto era eccellente come ha dimostrato, in "Metodo e scienza" lo splendido recupero dell'oro nella formella con la "Storia di Giuseppe", – recupero assolutamente superiore ad ogni più rosea previsione – e come hanno confermato recentissimi interventi su altri elementi della Porta del Paradiso[21].

Il restauro della formella del Ghiberti è da considerare esemplare anche per quanto onestamente dichiarava di problematico e di irrisolto. In altri tempi, di fronte ad un recupero cromatico di tanta evidenza e di così straordinaria suggestione, si sarebbe probabilmente esagerato nel lodare le possibilità taumaturgiche del restauro. Non ora e non in questo caso. Perché la stessa scienza che aveva permesso di mettere a punto un così brillante metodo di intervento, si incaricava di dimostrare l'impossibilità di restituire il Ghiberti restaurato alla sua originaria collocazione esterna. La formella del Paradiso veniva presentata in mostra all'interno di una custodia ermetica che impediva qualsiasi contatto con l'atmosfera esterna: tanto poco sarebbe bastato infatti per riattivare i processi degenerativi che erano stati per il momento soltanto bloccati.

Evidentemente un malato che vedesse ricomparire la sua malattia appena fuori dall'ospedale, non lo si potrebbe considerare guarito. Fuori di metafora, l'idea della Porta del Paradiso sigillata in un contenitore di plexigas ed esposta in una sala di museo, non può in alcun modo essere considerata una soluzione soddisfacente. Eppure questo è, al momento, lo stato della questione e ad una soluzione di questo genere conduce la necessità di interrompere, qui e ora, il degrado di un monumento fra i più preziosi del Rinascimento italiano. Il giorno in cui la ricerca scientifica avrà messo a punto protettivi realmente efficaci in grado di neutralizzare gli effetti dell'umidità e degli inquinanti atmosferici, quel giorno potremo restituire le formelle del Ghiberti al posto che è loro dal luglio del 1452; quando i Consoli di Calimala decisero di collocare la porta d'oro al posto d'onore del S. Giovanni, *"stante* – dicono i documenti – *la sua bellezza"*.

Il restauro presentato da "Metodo e scienza" non cedeva a trionfalismi e non nascondeva la gravità del problema, reso persino più complesso dallo splendido recupero. Anche per questo motivo esso si collocava su una linea apprezzabile di obiettività scientifica e di correttezza deontologica.

Ancora un pregevole intervento sul materiale scul-

toreo era documentato dal gruppo bronzeo di Bartolomeo Ammannati proveniente da una fontana della Villa Medicea di Castello e già esposto, a restauro non concluso, alle mostre medicee del 1980. Questa scultura era a tal punto incrostata di calcari amalgamati con ossido di ferro per via dei sedimenti depositati nei secoli dall'acqua corrente, da avere l'aspetto della pietra più che del metallo. La pulitura, mettendo a confronto in proporzionato rapporto le parti color malachite del bronzo patinato e quelle rossastre del bronzo corroso, dimostrava quanto sia difficile il problema del "*colore*" – nel rispetto delle trasformazioni materiche e storiche e nella necessaria armoniosa valorizzazione delle une e delle altre – allorché affronta manufatti metallici, specie se collocati in esterno[22].

Figuravano poi, nelle sale di "Metodo e scienza", capolavori di scultura lignea quali il Santo Vescovo del Museo Nazionale del Bargello di cui abbiamo già avuto occasione di parlare e il Crocifisso attribuito ad Antonio del Pollaiolo proveniente dalla basilica fiorentina di S. Lorenzo. L'uno e l'altro oggetto di buoni interventi di restituzione d'immagine e di manutenzione. C'erano, infine, numerosi restauri su oggetti di cosiddetta *"arte minore"*. Opere, spesso, di livello eccelso; come la stauroteca in oro smalti e gemme, prodotto delle officine reali di Palermo del XII secolo, che si conserva nel Museo Diocesano di Cosenza o il busto reliquiario di S. Giovanni Gualberto della Badia a Passignano, capolavoro fra i più grandi dell'oreficeria gotica toscana.

Naturalmente i pezzi più clamorosi della mostra erano rappresentati da alcuni grandi dipinti: il dossale duecentesco di Vico l'Abate, un'opera emblematica del restauro fiorentino avendo attraversato le mostre degli anni '30 e '40 dimostrando, nelle parziali puliture, il talento di Lo Vullo giovane; il trittico di S. Giovenale opera prima di Masaccio scoperta da Luciano Berti ed esposta per la prima volta alla Mostra d'Arte Sacra del 1961; il formidabile "Cristo risorto in gloria" del Rosso Fiorentino conservato nel Duomo di Città di Castello; e, infine, la "Primavera" di Botticelli; il quadro che dava immagine al catalogo e al manifesto e che fu, per il grande pubblico, la principale attrazione della mostra e, anzi, la mostra stessa.

In tutte queste opere pittoriche e nelle altre di minore notorietà che "Metodo e scienza" esponeva, i criteri di intervento si mantenevano coerentemente omogenei: puliture nitide e proporzionate, recuperi del frammentismo lacunoso come nel caso del dossale di Vico l'Abate dove si realizzò un paziente lavoro di ritessitura a selezione cromatica dell'argento meccato e alterato, revisioni e consolidamenti, quando necessario, dei supporti lignei. Il tutto preceduto e accompagnato da analisi scientifiche per quanto possibile esaustive della realtà materica e tecnologica oltre che espressiva dell'opera d'arte. E basti citare il caso della "Primavera" dove le tecniche diagnostiche non invasive (o del "remote sensing" come dicono gli inglesi) furono condotte con eccezionale perizia e completezza da Maurizio Seracini. Un vero e proprio "*terzo occhio*" scrutò con implacabile minuzia il capolavoro di Botticelli, sottoponendolo ad ogni tipo di indagine consentito dalla tecnica moderna. Dall'esame fotogrammetrico necessario per quantificare lo stato fisico del supporto ligneo con i minuti spostamenti delle tavole e le deformazioni superficiali delle stesse, all'indagine ai raggi ultravioletti utile per individuare i vecchi restauri o le presenze di vernice antica, fino ai rilevamenti radiografici e riflettografici per lo studio dello stato di conservazione del dipinto e dei *"pentimenti"* d'autore. Senza escludere la documentazione fotografica a luce radente, al fine di evidenziare l'incurvamento delle tavole e i microsollevamenti della pittura.

Per dare un'idea dell'impegno analitico che precedette e accompagnò il restauro della "Primavera", basti dire che l'Istituto Botanico dell'Università di Firenze pubblicò in catalogo l'identificazione di tutte le numerose specie vegetali raffigurate nel quadro, mentre l'Istituto per la ricerca sul legno del C.N.R. fiorentino forniva l'analisi scientifica delle esenze legnose del supporto.

Fra i restauratori il nome che appariva più di frequente nel catalogo di "Metodo e scienza" era quello di Ornella Casazza, autrice con Paola Bracco del restauro della "Primavera", responsabile degli interventi pittorici più delicati (sul dossale di Vico l'Abate, sulla scultura lignea del Bargello) ideatrice della tecnica dell'"astrazione" e della "selezione" cromatica[23]. Ma i protagonisti della mostra furono, con i restauratori, gli scienziati; provenienti, come si è visto, dagli istituti e dalle discipline più diverse e rappresentati, per l'Opificio, da Mauro Matteini e Arcangelo Moles. Grazie a loro il restauro fiorentino si collocava a un livello di affidabilità tecnico scientifica davvero con pochi confronti in Italia mentre il laboratorio chimico della Fortezza da Basso diventava un punto di riferimento obbligato nel quadro internazionale della

scienza della conservazione.
Il 1982 costituisce il limite cronologico di questo libro, misurato sulla storia del laboratorio di restauro fiorentino che, appunto in quell'anno, celebrava il mezzo secolo della sua esistenza. E il discorso potrebbe anche concludersi qui se non fosse per le vicende recentissime dell'Opificio delle Pietre Dure, le quali obbligano a qualche considerazione ulteriore.
Umberto Baldini destinato ad assumere, l'anno dopo, la direzione dell'Istituto Centrale del Restauro, nonostante la soddisfazione per un'impresa difficile e ben riuscita, nella prefazione a "Metodo e scienza", avvertiva che *"istituto e scuola non godono tuttavia di buona salute"*. E mai diagnosi fu più esatta.
Le preoccupazioni di Baldini riguardavano soprattutto problemi pratici: l'inadeguatezza delle strutture, la scarsità delle risorse finanziarie, la sostanziale insensibilità della città per il futuro dell'Istituto. In particolare si denunciava il fatto che a sette anni dalla creazione del nuovo Opificio, il progetto di raggruppare dentro il perimetro della Fortezza da Basso le sedi delle varie specializzazioni operative e le strutture della scuola, non fosse avanzato di un passo, mentre la attività di laboratorio e i servizi erano costretti ancora a svolgersi in sedi inadeguate, lontane l'una dall'altra, spesso con arrangiamenti di fortuna. Di fatto stavano venendo al pettine problemi in gran parte legati ai modi stessi della nascita del nuovo Opificio.
L'autonomia del Laboratorio era venuta fuori per decreto, giustificata certo dalla storia del restauro fiorentino e imposta dalle circostanze, però affrettata e incompleta, senza un regolamento preciso né un ambito di competenza esattamente definito. La scuola, soprattutto, stava scontando l'indeterminatezza normativa e giuridica della sua formazione, affidata com'era al volontarismo del personale interno, a un entusiasmo privo di riconoscimenti statutari e impreparato (anche per i limiti culturali e l'origine professionale individualista e artigiana di gran parte degli operatori) a fronteggiare la dura *"routine"* dell'impegno scolastico. Ci si stava accorgendo, insomma, che lo straordinario patrimonio di tradizione e di esperienza del vecchio laboratorio e del nuovo Opificio era stato calato in una struttura gracile, assemblata in modo improvvisato e precario, imprecisa nelle competenze e generica nelle funzioni.
La crisi di assestamento era dunque inevitabile. Così che non deve meravigliare la sensazione di disagio e di *"cattiva salute"* denunciata da Baldini nel 1982 e in seguito sfociata nelle agitazioni del personale e nel blocco della scuola.
La qualità tecnica dell'Istituto restava eccellente e i suoi operatori erano più che mai in grado di produrre lavori esemplari. Come dimostrò nel 1983, la mostra di "Raffaello nelle Gallerie fiorentine" dove il pregio degli interventi era accompagnato e commentato da un apparato diagnostico di eccezionale importanza; come confermarono nell'84 e nell'85, le piccole ma qualificatissime esposizioni dedicate, rispettivamente, al restauro di un gruppo in terracotta del Cozzarelli e al progetto di recupero degli arazzi con le "Storie di Giuseppe" di Palazzo Vecchio[24].
Eppure, nonostante queste prestigiose affermazioni e malgrado la notorietà di cui gode in Italia e all'estero, l'Istituto non riesce ancora ad esprimere al meglio le sue pur grandi potenzialità. E ciò a causa – è opportuno ripetere – di una sostanziale indeterminatezza giuridica e normativa e di una cronica insufficienza sia di risorse finanziarie che di attenzione politica.
La questione è seria e tocca problemi di carattere generale che vanno ben al di là del caso fiorentino. In effetti la buona salute dei grandi laboratori statali di restauro (quelli di Roma e di Firenze soprattutto) non è mai stata tanto importante come in questo momento storico.
Fino a ieri il restauro era un'attività che suscitava limitata attenzione e coinvolgeva piccole *"élites"* di artigiani, di artisti, di studiosi. Da qualche anno il restauro – o la scienza e tecnica della conservazione come, peraltro giustamente, si preferisce dire – incontra un'udienza massiccia, sollecita interessi importanti e spesso pericolosi. La sensibilità dimostrata dalla moderna opinione pubblica per i problemi della tutela e quindi anche per le attività di restauro, è certo un fatto positivo. Lo è di meno la strumentalizzazione culturale e politica che la *"moda"* del restauro sta suscitando. Penso alle scuole che enti e privati stanno moltiplicando un po' dappertutto in Italia; scuole molto spesso improvvisate, inaffidabili, capaci soltanto di licenziare operatori impreparati e presuntuosi ai quali non mancheranno, purtroppo, le occasione di far danno. E questo mentre stanno scomparendo, nell'indifferenza più totale di politici ed amministratori, i mestieri tradizionali (muratori, lapicidi, doratori, stuccatori, falegnami) gli unici che consentirebbero una seria politica di *"piccolo restauro"* e di manutenzione dell'immenso patrimonio artistico e mo-

numentale italiano. Non meno pericolosa è l'attenzione crescente che l'industria chimica sta riservando al *"business"* della conservazione dei beni culturali. Da anni, per esempio, i problemi del consolidamento della pietra muovono capitali e aggregano ricerche, con risultati indubbiamente apprezzabili. Ma anche con il rischio della messa in commercio di prodotti non sufficientemente sperimentati.
Lo stesso costume delle liberalità private destinate al restauro (le sponsorizzazioni come oggi si usa dire con orribile neologismo) comporta rischi operativi e distorsioni di cultura e di metodo probabilmente superiori ai pur evidenti vantaggi economici. Troppo spesso si restaura non l'opera d'arte che ha maggior bisogno di intervento, ma quella che è più famosa e che al tempo stesso promette, a restauro concluso, i risultati visivamente più gratificanti. Solo in questo caso infatti l'investimento dello sponsor avrà un ritorno pubblicitario soddisfacente. E siccome anche il restauratore e il direttore dei lavori godranno di qualche riverbero di notorietà, si capisce bene perché i grandi restauri sponsorizzati si moltiplichino per ogni dove in Italia mentre intere provincie artistiche del nostro paese rimangono abbandonate all'indifferenza e al degrado.
L'aspetto più grave degli interventi finanziati dal denaro privato è che essi finiscono col favorire una politica della tutela selettiva ed elitaria, privilegiando inoltre (e questo è ciò che preoccupa di più) il restauro di presentazione e di scoperta su quello conservativo e manutentivo, il risultato comunque brillante sulle operazioni poco visibili – e quindi meno gratificanti – di stabilizzazione della materia, di prevenzione dei danni possibili, di studio e controllo dei processi patologici in atto e delle cause di inquinamento.
Ci sono i sintomi insomma – tanto più deludenti dopo le aperture incoraggianti degli anni '70 – di un processo involutivo nella cultura italiana del restauro, con un ritorno ai recuperi "*belli*" e importanti, destinati a far notizia in televisione e sulle pagine di rotocalchi, mentre cresce il disinteresse sostanziale sia per i veri e tuttora irrisolti problemi della conservazione che per la tutela del patrimonio *"minore"*, di fatto sempre di più abbandonato al suo triste destino. Molte e ben valide sono quindi le ragioni per affermare la necessità, oggi più di ieri, di una salda presenza statale nel settore del restauro, almeno per quanto riguarda le funzioni essenziali e non delegabili dell'orientamento metodologico, del controllo scientifico, della formazione didattica.
Occorrono istituti dove formare operatori ai quali sia garantito il massimo livello di preparazione scientifica e di tirocinio operativo, dove si possa fare ricerca senza alcun condizionamento speculativo o pubblicitario, dove la produzione sia finalizzata, per legge, al solo obbiettivo di una rigorosa esemplarità.
Come ho cercato di dimostrare nel corso di questo libro, l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, erede di una tradizione di restauro fra le più antiche ed illustri del mondo, ha esperienza e competenza sufficienti per svolgere adeguatamente i compiti ardui ma affascinanti ai quali lo chiama la moderna scienza della conservazione.

NOTE

(1) U. Baldini-A.M. Giusti-P. Mazzoni-A. Pampaloni-Martelli, "*Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure*", Firenze 1978.

(2) A.M. Giusti, in AA.VV. "*La cappella dei Principi e le Pietre Dure*", Firenze 1979, p. 286.

(3) Per la produzione dell'Opificio nel XIX secolo, si veda il catalogo citato e, in particolare, le schede dal nr. 444 al nr. 454 a cura di A. Pampaloni-Martelli.

(4) U. Baldini, "*Firenze dieci anni dopo*", su "Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte", Firenze, 2-7 novembre 1976, vol. I, p. 21 (2 voll. pubblicati a Firenze nel 1981, redazione a cura di Anna Maria Giusti).

(5) Cfr. A. Paleni-S.B. Curri, "*La pulitura delle sculture per assorbimento con attapulgite*" (Atti cit. 1976, vol. I, pp. 287-299); R. Rossi Maranesi, "*Conservazione della pietra nel passato e nei tempi attuali. Durata dei trattamenti*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 313-323); P. Malesani-C.

MANGANELLI DEL FÀ-S. VANNUCCI, "*Cause della degradazione e metodo per la conservazione delle «pietre» utilizzate nell'architettura fiorentina*", (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 239-244); G. ALESSANDRINI-L. BARCELLONA-C. MANGANELLI DEL FÀ-M. MONTE-C. GIACOBINI-P. ROSSI DORIA-M. TABASSO-P. TIANO-S. VANNUCCI, "*Manufatti artistici in «pietra»: proposta per uno schema metodologico di studio della degradazione e di controllo dei metodi di conservazione*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 29-51).

(6) P. TIANO-G. GARGANI, "*Controlli microbiologici su alcuni affreschi fiorentini*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 341-358); M. MATTEINI, "*Ossidazione della biacca in pitture murali. Metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti nella chiesa di S. Miniato a Firenze*" (Atti cit., vol. I, 1976, pp. 257-269).

(7) Fra gli interventi più pregevoli nel settore dei materiali nuovi e delle categorie particolari occorrerà citare almeno: A. BERGONZI-S. RENZI-E. MORENI, "*Problemi attinenti il restauro liutario*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 101-106); L. BOCCIA, "*Il restauro della maschera del diavolo*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 113-117); P.P. DONATI, "*Problemi di conservazione e di restauro degli organi storici*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 161-167); M. FONDELLI, "*Studio geometrico di un antico modello ligneo restaurato*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 179-182); A.M. PETRIOLI TOFANI-S.BONI, "*Cartoni d'arazzo restaurati dopo l'alluvione del 4 novembre 1966*" (Atti cit., 1976, vol. I, pp. 307-310).

(8) Citato da A. CONTI, "Storia dell'Arte", Einaudi, 1981, 10, p. 84.

(9) G.B. CAVALCASELLE, 1875, op. cit., p. 41: "*Vorrei eziandio un laboratorio dove, a quel modo che si praticava dagli artisti in tutta la grande epoca dell'arte nostra, lo studente imparasse a preparare le tavole e le tele, a macinare i colori, a conoscere le loro proprietà, a far vernici... un professore di chimica colla assistenza di un coloraro dovrebbe dare lezioni intorno ai colori*".

(10) P. PHILIPPOT, "*Reflexion sur le probleme de la Formation des Restaurateurs de Peintures e de Sculptures*", su Conservation, 5, 1960, pp. 61-70.

(11) U. BALDINI, "*Teoria del restauro e unità di metodologia*", Firenze 1978.

(12) C. BRANDI, Comunicazione al XX Congresso di Storia dell'Arte, New York, settembre 1961 (pubblicato su "Teoria del restauro", Torino, ed. 1977, "*Postilla al trattamento delle lacune*", p. 76).

(13) P. PHILIPPOT, "*Le probleme de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures*", su Bulletin Institut Royal du Patrimonie Artistique, Bruxelles, II, 1959, pp. 5-18.

(14) U. BALDINI, op. cit., 1978, pp. 193-194, Tav. 72-77.

(15) O. CASAZZA, "*Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*", Firenze 1981.

(16) L'esemplificazione dell'intervento è in O. CASAZZA, op. cit., 1981, pp. 17 segg.

(17) U. BALDINI, "*Teoria del restauro e unità di metodologia*", vol. II, Firenze 1981.

(18) Si vedano i cataloghi delle mostre e, in particolare AA.VV., "*Il primato del disegno*", Firenze 1980 e AA.VV., "*La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento*", Firenze 1980.

(19) U. BALDINI, "*Metodo e scienza operatività e ricerca nel restauro*" (catalogo della mostra), Firenze 1982, pp. 114-118.

(20) U. BALDINI, op. cit., 1982, pp. 141-143.

(21) U. BALDINI, op. cit., 1982, pp. 168-206. La metodologia di intervento messa a punto al tempo di "*Metodo e Scienza*", venne poi applicata negli anni successivi su altre formelle della Porta. Cfr. "*L'oro del Ghiberti. Restauri alla Porta del Paradiso*" (opuscolo pubblicato a cura di L. DOLCINI e M. MATTEINI a Firenze nel 1985).

(22) U. BALDINI, op. cit., 1982, pp. 79-86.

(23) Per il restauro della "Primavera" si veda, accanto al citato catalogo di "*Metodo e Scienza*" (pp. 207-250), U. BALDINI, "*La Primavera del Botticelli, storia di un quadro e di un restauro*", Milano 1984. Fra i restauratori che più si distinsero in "*Metodo e Scienza*" occorrerà aggiungere, ai nomi già citati, almeno quello di Massimo Seroni che concludeva la pulitura del Masaccio di S. Giovenale e interveniva sulla Madonna duecentesca di Casale; di Nicoletta Bracci autrice della bella pulitura del Rosso Fiorentino di Città di Castello; di Francesca Ciani Passeri attiva sulla Madonna cinquecentesca di S. Bartolomeo a Pomino; di Barbara Schleicher alla quale dobbiamo il recupero del Crocifisso ligneo di S. Lorenzo, opera del Pollaiolo; di Ottavio Ciappi, Sergio Taiti ed Adria Tortorelli presenti in interventi tecnici di particolare delicatezza. Nel settore dei metalli ebbero incarichi di rilievo Fabio Burrini e Paolo Nencetti che intervennero sulla porta del Ghiberti e sul bronzo dell'Ammannati nella villa di Castello. Mentre Carlo Biliotti, Gugliemo Galli, Piero Frizzi e Giancarlo Raddi svolsero un ruolo di protagonisti nel settore dei materiali lapidei, pietre dure e glittica; al pari di Francesca Kumar ed Ernesto Tucciarelli per le terrecotte, di Gianna Bacci e Susanna Conti per i tessuti, di Guido Botticelli e Sabino Giovannoni con Fabrizio Bandini e Marcello Chemeri per gli affreschi, di Orindo Bianchi, Ciro Castelli, Aldo Cencetti, Alfiero Lombardini per i legni, di Giovanni Burgalassi e Sergio Naldini per le oreficerie.

(24) AA.VV., *Restauro di una terracotta del Quattrocento* (catalogo della mostra, Firenze 1984, a cura di A.M. GIUSTI); AA.VV., *Gli arazzi del Salone dei Duecento* (catalogo della mostra, Firenze 1985, a cura di L. DOLCINI).

175 - Una rara foto di gruppo degli operatori dell'Opificio delle Pietre Dure nel 1926.

175

176

177

176 - *Inizi del sec. XVII*, Paesaggio, commesso di pietre dure, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure.

177 - *C. Merlini*, databile al 1624, Ex-voto di Cosimo II de' Medici, oro, smalti e pietre dure, Firenze, Museo degli Argenti.

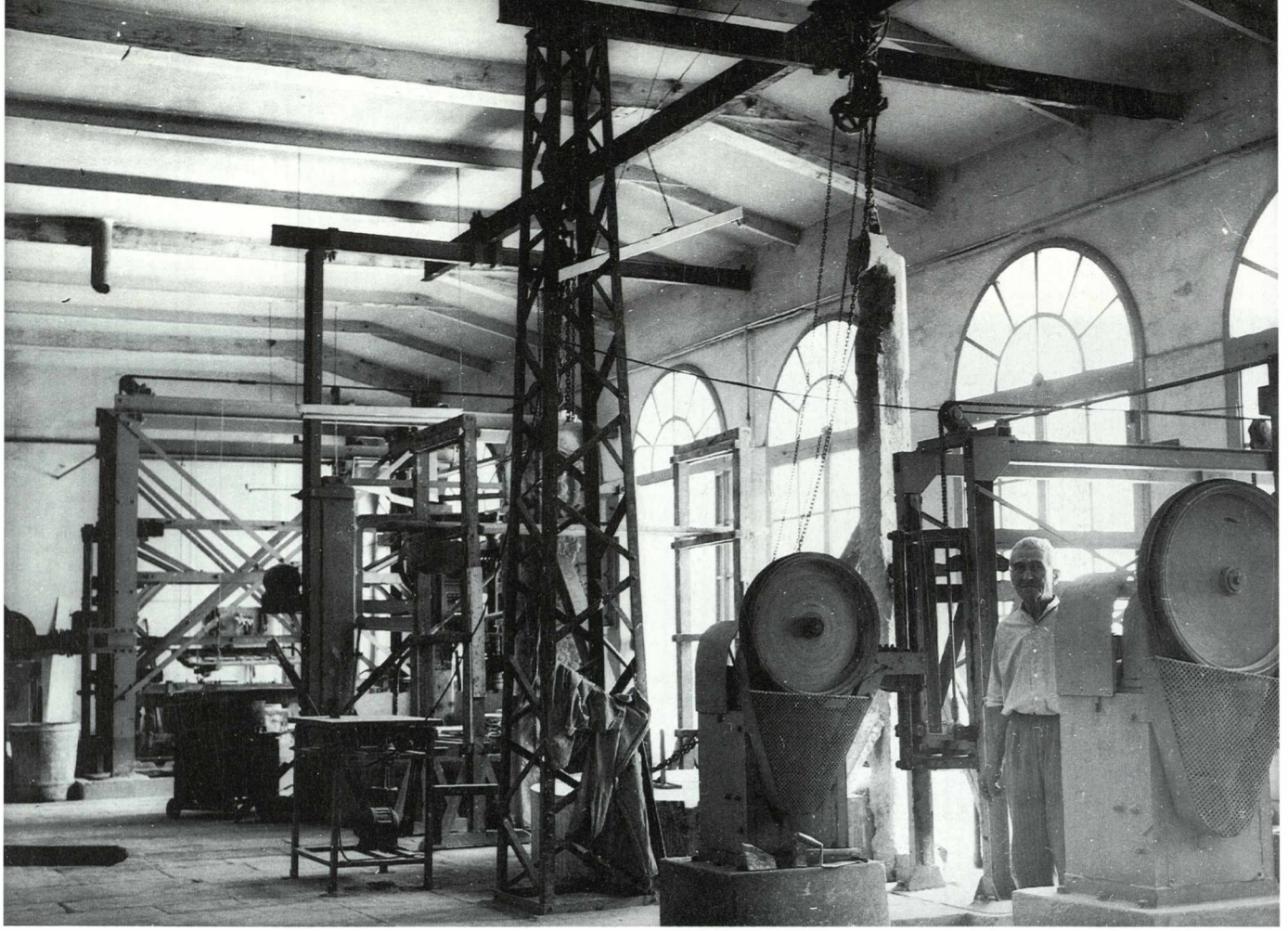
178 - *C. Gafurri*, su disegno di Jacopo Ligozzi, Il Porto di Livorno, commesso di pietre dure, Firenze, Uffizi.

178

179 a

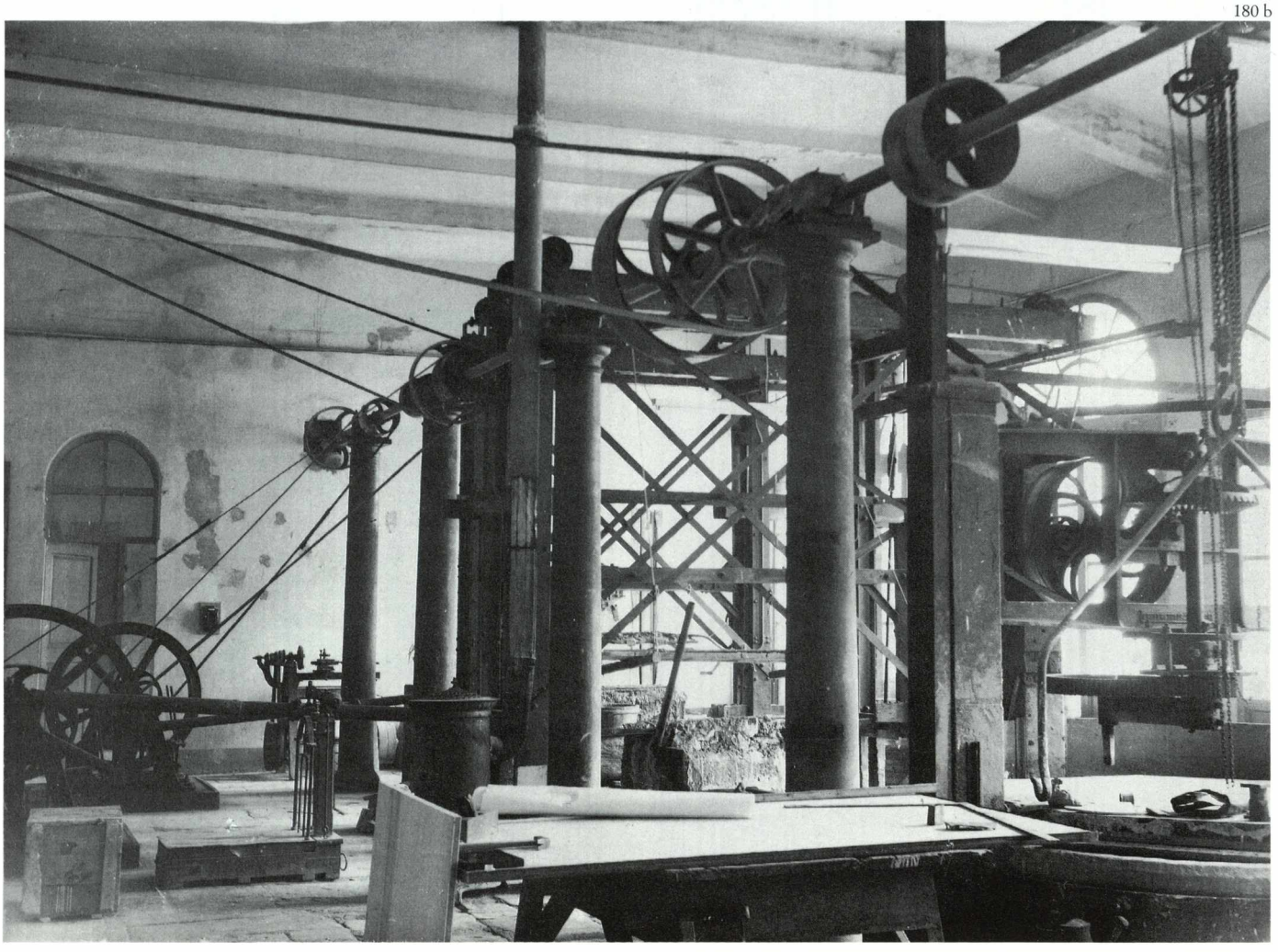
179 *(a, b)* - Grande Giardiniera da sala, anni '80 del XIX secolo, Firenze, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure (intero e particolare).
È un esempio della produzione, tecnicamente eccellente, anche se ormai inattuale, che caratterizza l'attività dell'Opificio nel tardo Ottocento quando i compiti di restauro e manutenzione del patrimonio artistico in marmo e in pietra cominciano a diventare prevalenti.

179 b



180 a

180 b



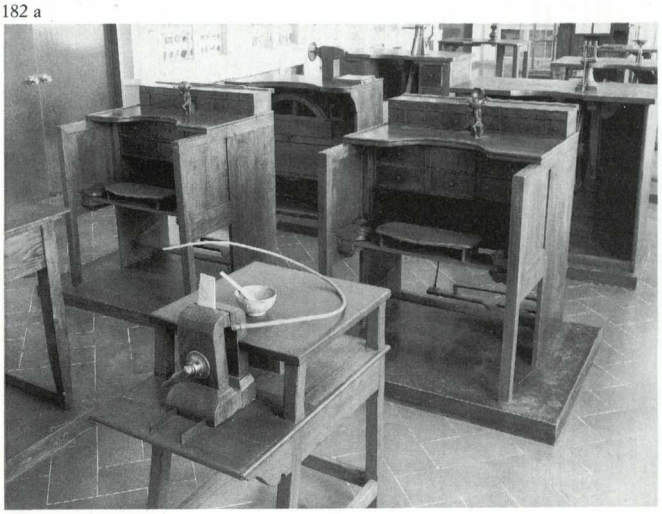
181

180 *(a, b)* - Le vecchie attrezzature industriali dell'Opificio per il taglio delle pietre.

181 - Opificio delle Pietre Dure, il cortile interno con il deposito delle pietre grezze da lavorare.

182 *(a, b)* - I "castelletti" per la lavorazione minuta delle pietre dure.

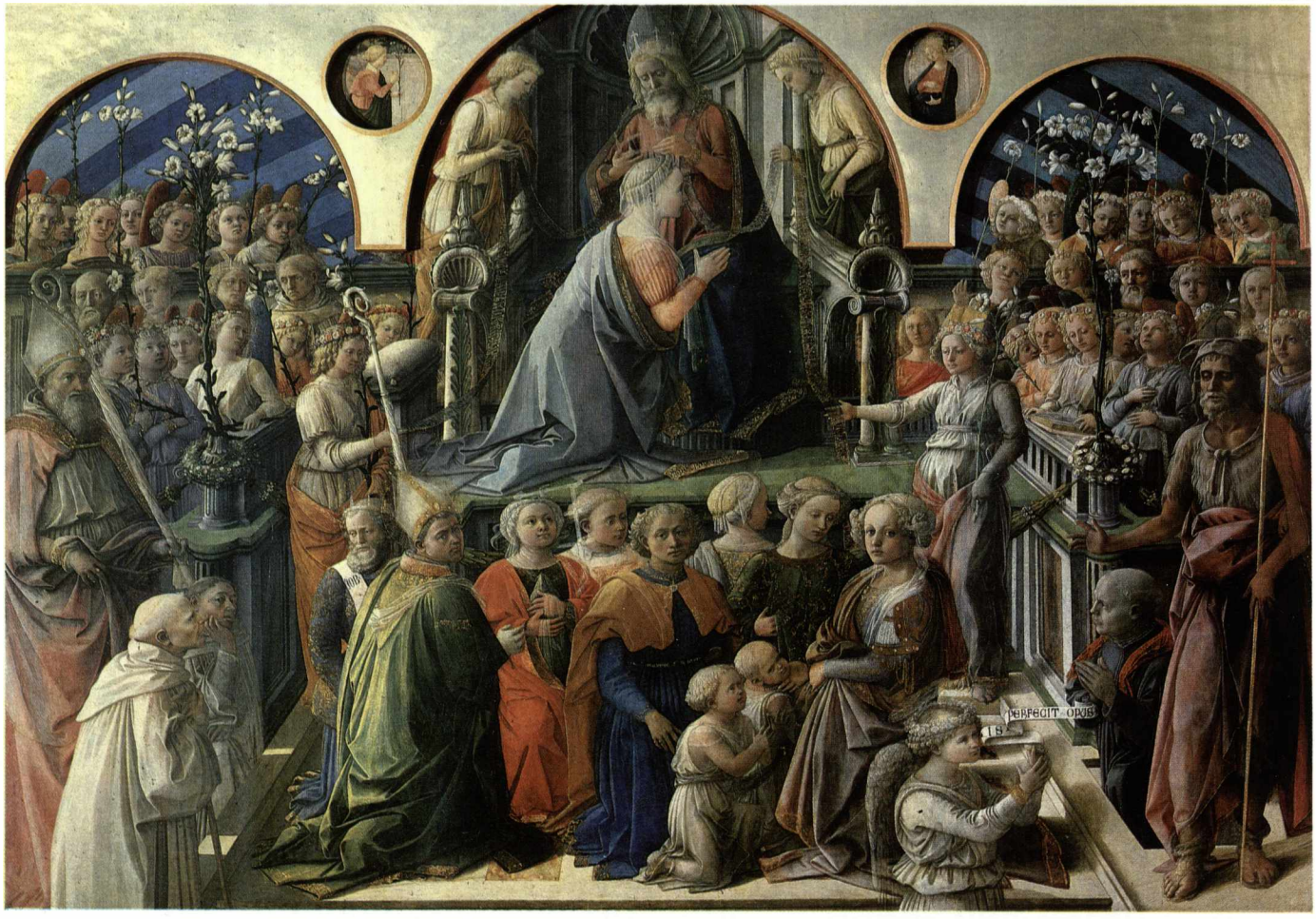
182 a

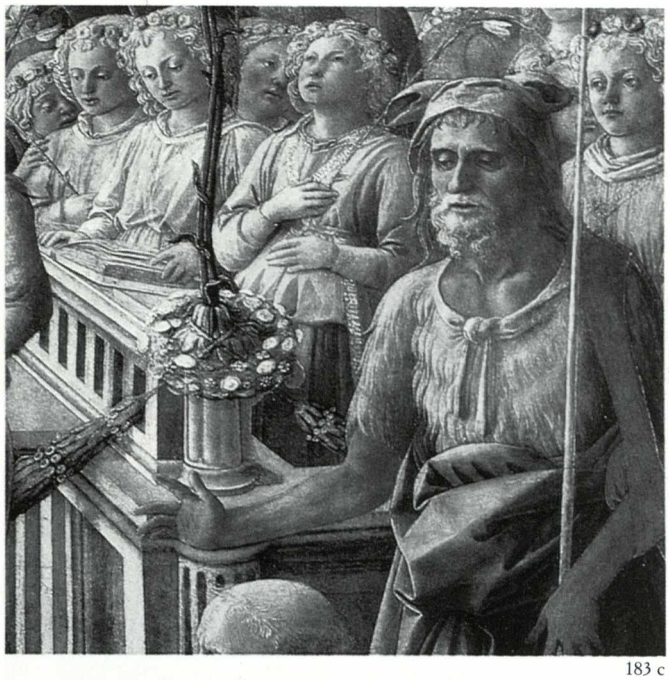


182 b

183 a

183 b





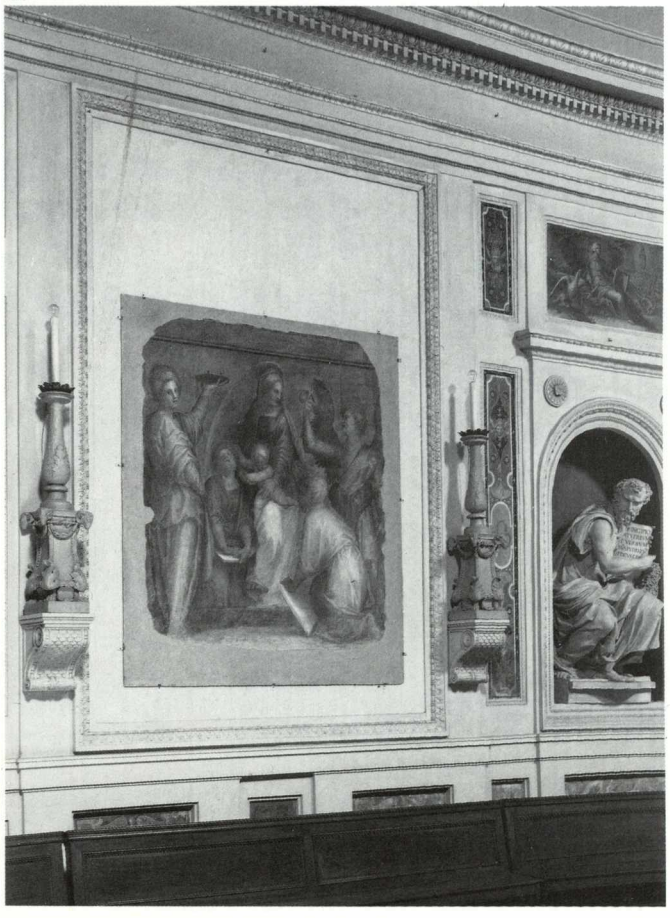
183 c

183 *(a, b, c) - Filippo Lippi*, L'incoronazione della Vergine, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi.
L'intero prima e dopo l'intervento sulla cornice e un particolare.

184 *Pontormo*, Madonna e Santi, affresco staccato, Firenze, Cappella di S. Luca, SS. Annunziata.
Staccato a seguito dell'alluvione, l'affresco è stato ricollocato in parete senza curarne il raccordo con l'ambiente, così che tutto l'arredo della cappella ne esce inutilmente mortificato e lo stesso dipinto del Pontormo appare come una presenza incongrua e provvisoria.

185 *Domenico Ghirlandaio*, Gli affreschi della cappella Vespucci, chiesa di Ognissanti, Firenze.
Altro significativo esempio di ricollocazione impropria (non rispettosa cioè del necessario raccordo con l'ambiente) di affreschi staccati e restaurati.

184



185

186 a

187

186 b

188

189

186 *(a, b)* - Esempio di selezione cromatica "effetto oro", sulle cornici in parte ricostruite di un antico polittico. In luogo della doratura tradizionale in foglia – inaccettabile perché non diversa rispetto all'originale e quindi falsificante – la selezione dell'oro ha il vantaggio di restituire l'effetto cromatico del metallo, rimanendo però perfettamente riconoscibile.

187 - Esempio di astrazione cromatica applicata su un antico dipinto su tavola.
A differenza della "selezione" che si applica nelle minute mancanze dove la lacuna è ricostruibile nella sua realtà cromatica e formale, la "astrazione" viene di norma applicata nelle mancanze più vaste dove qualsiasi ipotesi di ricostruzione sarebbe arbitraria.

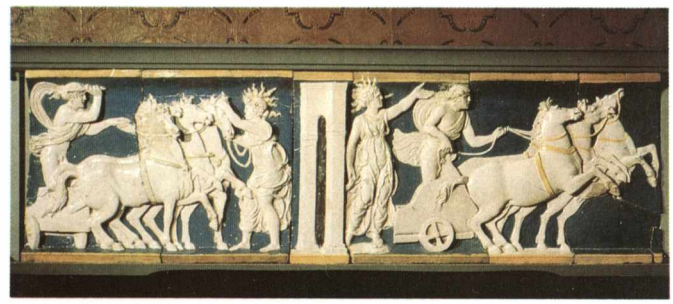
188 - *Ignoto Toscano del sec. XIV*, Santo vescovo, scultura lignea, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Dopo il restauro e l'integrazione pittorica condotta con il metodo della "selezione".

190 a

189 - *Ignoto toscano del sec. XIV*, scultura lignea, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.
Particolare dopo il restauro.
Esempi di selezione effetto oro.

190 *(a, b)* - Particolare del polittico "Baroncelli" di S. Croce capolavoro di Giotto e della sua bottega; particolare della "Vergine che appare a S. Bernardo" di Filippino Lippi alla Badia Fiorentina.
Interventi di pulitura, curati dal laboratorio negli anni '70.

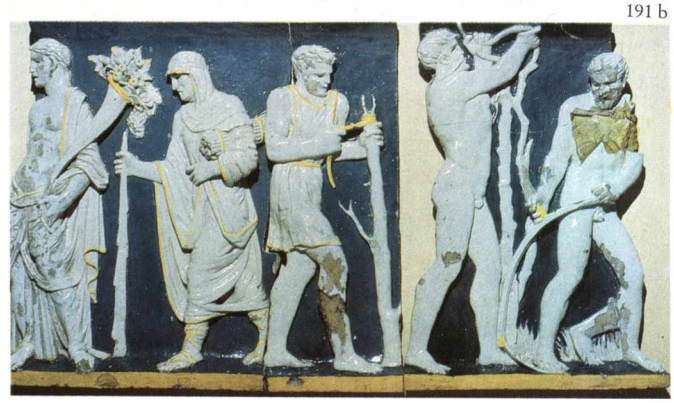
191 *(a, b)* - *Andrea Sansovino?* Il Carro del Sole, Le opere e i giorni, terracotta invetriata, Firenze, Villa Medicea di Poggio a Caiano.
Particolari del grande fregio robbiano esposto alle Mostre Medicee del 1980 con il restauro pittorico ancora in corso. L'intera serie, rimossa dalla sua collocazione esterna nel 1967, è stata di recente sostituita con calchi.

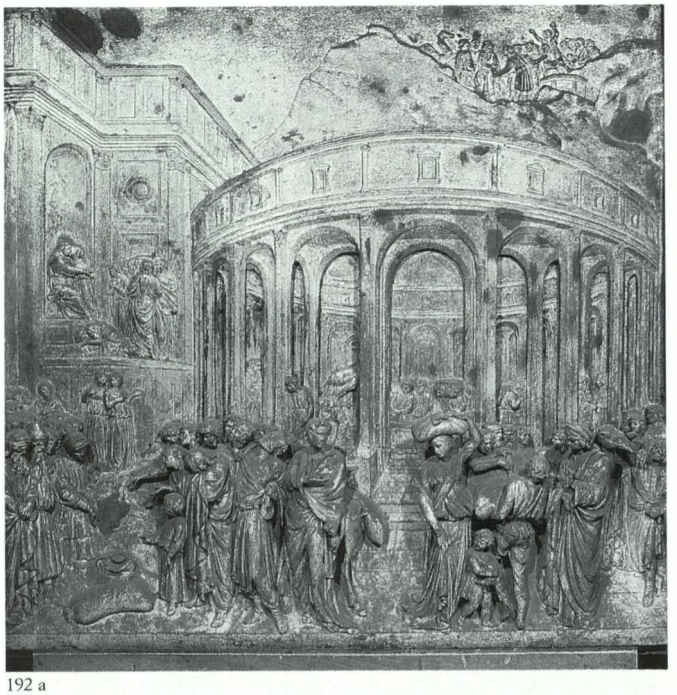


191 a

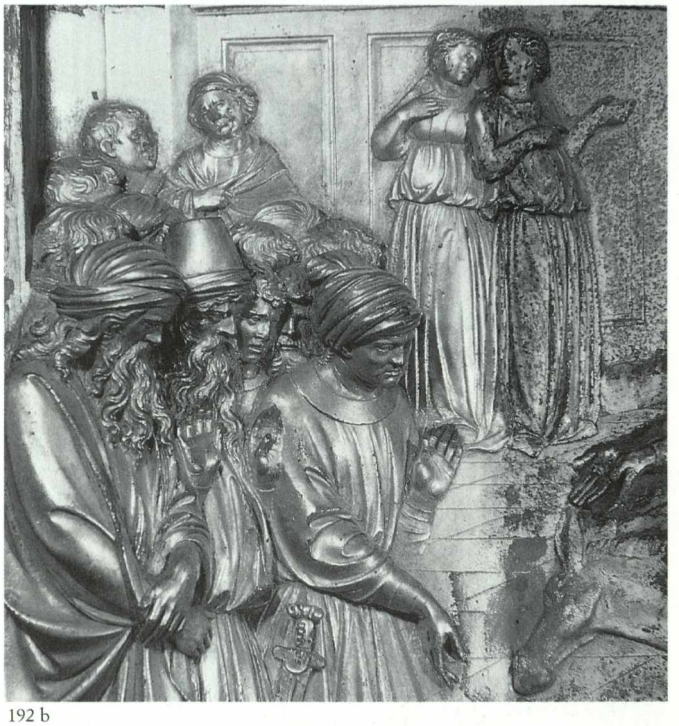
190 b

191 b





192 a

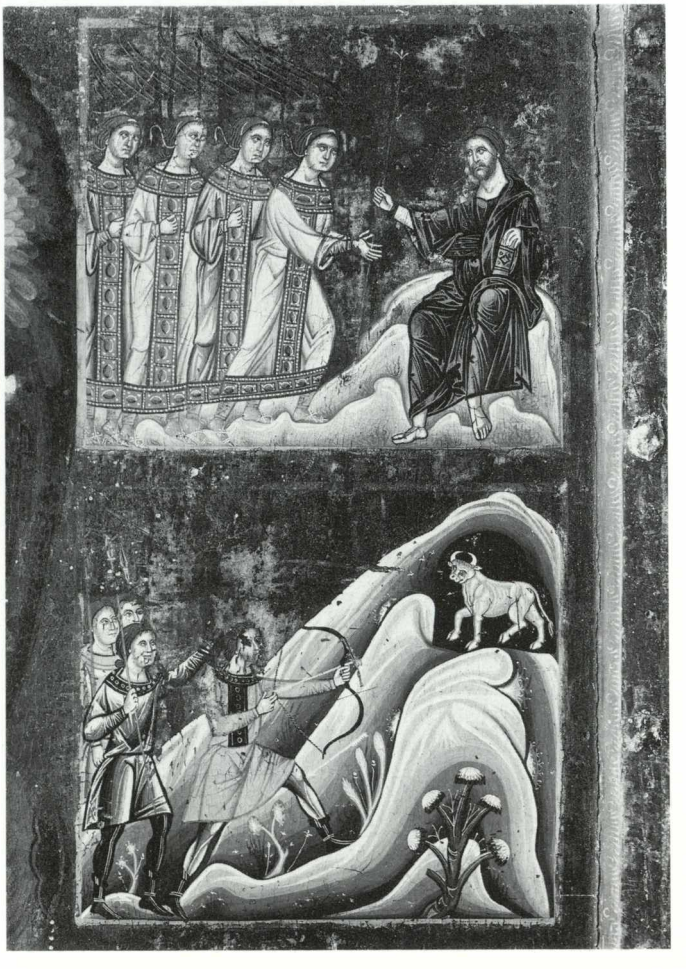


192 b

192 *(a, b) - Lorenzo Ghiberti*, Storia di Giuseppe, bronzo dorato, dalla porta detta "del Paradiso", Firenze, Battistero di S. Giovanni.
Le condizioni prima del restauro e il recupero della cromia originale (si veda anche la foto di copertina a colori).

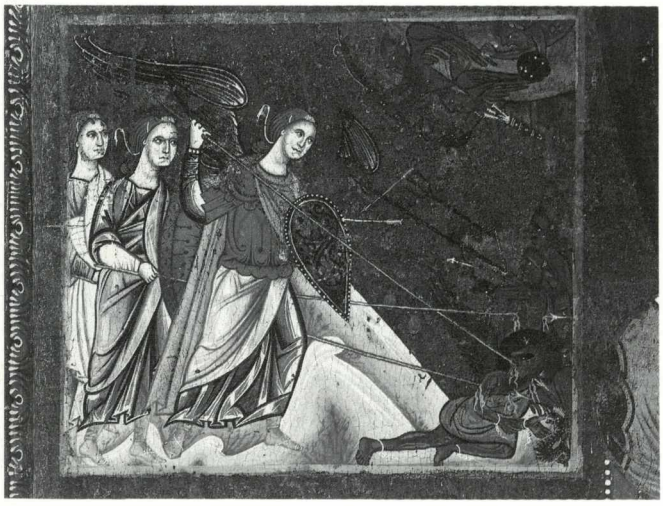
193 *(a, b, c, d) - M° di Vico L'Abate*, Storie di S. Michele Arcangelo, dipinto su tavola, Firenze, Depositi della Soprintendenza (proveniente dalla chiesa di S. Michele a Vico L'Abate.
Particolare prima del restauro. Intero e particolari dopo l'ultimo intervento curato da Ornella Casazza e presentato nel 1982 a "Metodo e Scienza". Si può dire che questo dipinto ha attraversato tutte le mostre storiche del restauro fiorentino: dal 1933 al '47 al '72. La splendida pulitura fu eseguita, in più riprese, da Gaetano Lo Vullo che ci lavorò fin quasi alla fine dei suoi giorni.

193 a

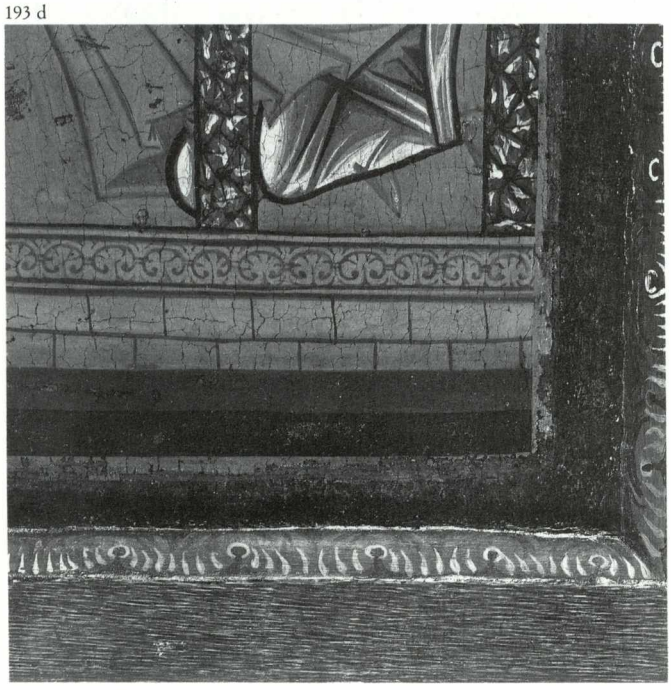


193 b

193 c



193 d



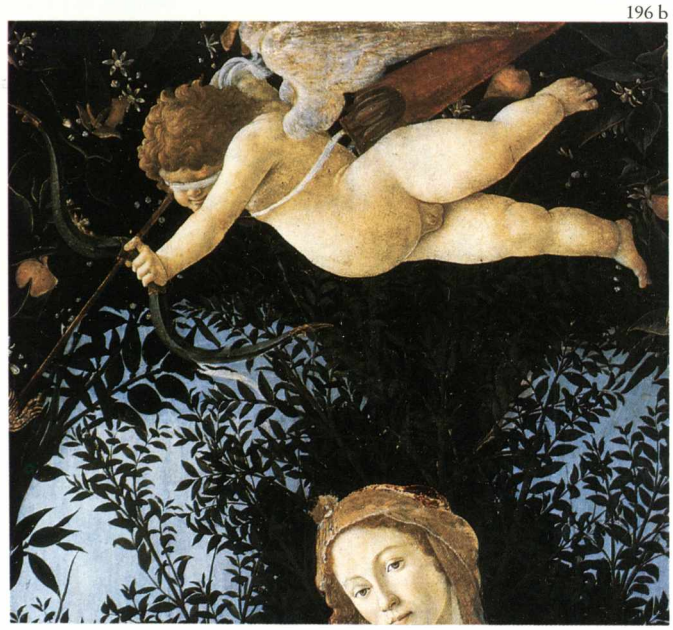
194

195 a

195 b

196 a

196 b



194 - *M° di Vico L'Abate*, Dossale di S. Michele dopo il restauro.

195 *(a, b)* - *Botticelli*, La Primavera, dipinto su tavola, Firenze, Uffizi.

196 *(a, b)* - *Botticelli*, La Primavera, Firenze, Uffizi.
Un particolare prima e dopo il restauro.

Bibliografia

La bibliografia sugli interventi di restauro realizzati in età moderna sul patrimonio artistico fiorentino è, comprensibilmente, vastissima. Il sommario che qui si presenta, disposto in ordine alfabetico per facilitarne la consultazione, riguarda esclusivamente gli autori e i testi più importanti citati nel volume.

AA.VV., Pisa Camposanto Monumentale. Relazione della Commissione incaricata di studiare le provvidenze per la conservazione e il restauro degli affreschi, in "*Bollettino d'Arte*", VIII, 1928-29, pp. 429-32.

AA.VV., Il Tesoro di Firenze Sacra, cat. della mostra, Firenze 1933.

AA.VV., Note brevi su inediti toscani, in "*Bollettino d'Arte*", 1952, pp. 51-60; pp. 254-61; pp. 349-58.

AA.VV., Mostra dei Quattro Maestri del primo Rinascimento, cat. della mostra, Firenze 1954.

AA.VV., Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, cat. della mostra, Venezia 1960, stampato a Vicenza 1960.

AA.VV., Mostra di arte sacra antica, cat. della mostra, Firenze 1961.

AA.VV., Firenze perché?, numero speciale de *"Il Ponte"*, XXII, nn. 11-12, Firenze 1966.

AA.VV., *"Antichità Viva"*, V, n. 6, numero speciale dedicato all'alluvione, Firenze 1966.

AA.VV., Mostra di restauri a sculture e oggetti di arte minore, cat. della mostra, Firenze 1968.

AA.VV., Firenze salvata, Torino 1970 (figurano in questo volume importanti saggi di U. BALDINI e di U. PROCACCI più volte citati nel testo e nelle note).

AA.VV., Da Firenze i secoli d'oro dell'affresco italiano, cat. della mostra nella edizione italiana, Firenze 1970.

AA.VV., (a cura di P. TORRITI) Restauri nelle Marche, cat. della mostra, Urbino 1973.

AA.VV., Atti del Convegno sul restauro delle opere d'arte, Firenze 2-7 novembre 1976, redazione a cura di A.M. GIUSTI, stampato a Firenze 1981, 2 voll.

AA.VV., Pisa, Museo delle sinopie del Camposanto Monumentale, Pisa 1979.

AA.VV., Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze 1978.

AA.VV., La cappella dei Principi e le Pietre Dure, Firenze 1979.

AA.VV., Il primato del disegno, cat. della Mostra, Firenze 1980.

AA.VV., La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento, cat. della mostra, Firenze 1980.

AA.VV., L'opera ritrovata, cat. della mostra, Firenze 1984.

ARGAN G.C., Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto Centrale del Restauro, in "*Le Arti*", I, 1938, pp. 133-137.

BALDINI U., Mostra di opere d'arte restaurate, cat. della mostra, Firenze 1953.

BALDINI U., Restauri di dipinti fiorentini in occasione della Mostra di Quattro Maestri del Rinascimento, in "*Bollettino d'Arte*", XXXIX, 1954, pp. 221-240.

BALDINI U., Mostra di opere d'arte restaurate, cat. della mostra, Firenze 1955.

BALDINI U., 12 capolavori restaurati, cat. della mostra, Firenze 1958.

BALDINI U., Mostra di opere d'arte restaurate, cat. della mostra, Firenze 1959.

BALDINI U., La croce 432 degli Uffizi, Milano 1962.

BALDINI U.-DAL POGGETTO P., Firenze restaura, cat. della mostra, Firenze 1972.

BALDINI U., Contributi all'Angelico: il trittico di S. Domenico di Fiesole e qualche altra aggiunta, in "*Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*", Milano 1977, vol. I, pp. 236-46.

BALDINI U., Teoria del restauro e unità di metodologia, vol. I, Firenze 1978.

BALDINI U., Teoria del restauro e unità di metodologia, vol. II, Firenze 1981.

BALDINI U., (a cura di) Metodo e scienza, operatività e ricerca nel restauro, cat. della mostra, Firenze 1982.

BALDINI U.,La Primavera del Botticelli, storia di un quadro e di un restauro, Milano 1984.

BEARZI B., Considerazioni di tecnica sul S. Ludovico e la Giuditta di Donatello, in "*Bollettino d'Arte*", XXXVI, 1951, pp. 119-23.

BECHERUCCI L., Ritrovamenti e restauri orcagneschi, I, in "*Bollettino d'Arte*", XXXIII, 1948, pp. 24-33.

BECHERUCCI L.-BRUNETTI G., Il museo dell'Opera del Duomo a Firenze, Venezia s.d. (ma 1981), 2 voll.

BERTI L.-BALDINI U., Il Beato Angelico, cat. della mostra, Firenze 1955.

BERTI L., Il restauro delle sculture, in *Il restauro delle opere d'arte*, atti del Convegno di Pistoia, 15-21 settembre 1968, stampati a Bologna 1977, pp. 173-190.

BERTI L., Masaccio 1422, in "*Commentarii*", XII, 1961, pp. 84-107.

BERTI L., Profilo di Storia degli Uffizi, in *Gli Uffizi catalogo generale*, Firenze 1979, pp. 21-47.

BONSANTI G., Per una politica del restauro a Firenze, in *La città degli Uffizi,* cat. della mostra, Firenze, pp. 213-227.

BOREA E., Caravaggio e i caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze, cat. della mostra, Firenze 1970.

BOTTAI G., Discorso pronunziato al Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti, in "*Bollettino d'Arte*", XXXII, 1938, pp. 6-7.

BRANDI C., Mostra dei dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena, cat. della mostra, Roma 1942.

BRANDI C., Gli otto dipinti acquistati dallo Stato per la R. Pinacoteca di Siena restaurati ed esposti presso l'ICR, in "*Le Arti*", IV, 1942, fasc. V e VI, pp. 336-371.

BRANDI C., Mostra dei frammenti ricostituiti di Lorenzo da Viterbo, cat. della mostra, Roma 1946.

BRANDI C., Restauri a Piero della Francesca, in "*Bollettino d'Arte*", 1954, pp. 241-258.

BRANDI C., Teoria del restauro, I ed. Torino 1963, ed. consultata Torino 1977 (questa voce bibliografica raccoglie vari articoli pubblicati sul "*Bollettino dell'I.C.R.*", sul "*Burlington Magazine*", etc.; essi figurano partitamente citati, nel testo e nelle note del presente volume, anche con riferimento alla prima sede di edizione).

BRUNETTI G.-SINIBALDI G., Pittura Italiana del Duecento e Trecento, Firenze 1943.

CAMPANI E., Uccello's Story of Noah in the Chiostro Verde, in "*Burlington Magazine*, luglio 1910, pp. 203-10.

CASAZZA O., Il restauro pittorico nell'unità di metodologia, Firenze 1981.

CASTELFRANCO G., Radiografia di dipinti. Un'opera sconosciuta di Pacino di Bonaguida, in "*Bollettino d'Arte*", XXVIII, 1934-35, pp. 462-65.

CAVALCASELLE G.B., Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico, Roma 1875.

CAVENAGHI L.-PAGLIAGHI L.-SARTORIO A., Per alcuni restauri di quadri della Galleria degli Uffizi, in "*Bollettino d'Arte*", 1910, pp. 69-77.

CAVENAGHI L., Il restauro e la conservazione dei dipinti, in "*Bollettino d'Arte*", VI, 1912, p. 488 segg.

CICOGNARA L., Del distacco delle pitture a fresco in "*Antologia*", T. XVIII, n. LIII, maggio 1825.

CONTI A., Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, Venezia s.d. (ma 1973).

CONTI A., Vicende e cultura del restauro, in "*Storia dell'Arte italiana Einaudi*", Torino 1981, vol. X, pp. 39-112.

DAL POGGETTO P., Arte in Valdensa, cat. della mostra, Firenze 1963.

DAL POGGETTO P., Omaggio a Giotto, cat. della mostra, Firenze 1967.

DE BENEDICTIS C.-SCALIA F., Il Museo Bardini a Firenze, Firenze 1984.

DOLCINI L. (a cura di), Gli arazzi del Salone dei Ducento, cat. della mostra, Firenze 1985, stampato a Modena 1985.

DOLCINI L.-MATTEINI M., L'oro del Ghiberti, cat. della mostra, Firenze 1985.

FERONI E., Restauro chimico-strutturale di affreschi solfatati, in "*Metodo e scienza*", cat. della mostra, Firenze 1982, pp. 265-69.

FERRETTI M., Sinopie (e affreschi?) a proposito del nuovo museo di Pisa, in "*Prospettiva*", 1980, n. 20, pp. 2-6.

FORNI U., Manuale del pittore restauratore, Firenze 1866.

GAMBA C., Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, La pittura, in "*Bollettino d'Arte*", XXVII, 1933-34, pp. 145-63.

GARRISON E.B., Post-War discoveries: early Italian Paintings I, in "*Burlington Magazine*", giugno 1947, pp. 151-52.

GIANNINI C., Aspetti dell'evoluzione del lessico tecnico del Sei e Settecento nel manuale di restauro del Conte Secco Suardo, in "*Convegno Nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*", Atti del Convegno, Firenze 1981, 2 voll., p. 425 segg.

GIANNINI C., Note sul restauro italiano del secondo Ottocento, la scuola fiorentina di Giovanni Secco Suardo e il Morelli, in "*Paragone*", 1982, n. 391, p. 44 segg.

GIUSTI A.M. (a cura di), Restauro di una terracotta del Quattrocento, cat. della mostra, Firenze 1984, stampato a Modena 1984.

GREGORI M., Per la tutela dei beni artistici e culturali, Editoriale, in "*Paragone*", n. 257, 1971.

GURRIERI F., Pittura murale nel S. Domenico di Prato, Firenze 1974.

HAINES M., La sacrestia delle Messe del Duomo di Firenze, Firenze 1983.

HARTT F., Florentine Art under Fire, Princeton New Jersey 1949.

INCERPI G., La restauration des tableaux des Galeries au XVIII ème et XIX ème siecle, relazione al Comitato Conservazione dell'ICOM, quinta riunione triennale, Zagabria 1978.

INCERPI G., I restauri sui quadri fiorentini portati a Parigi, in "*Actes du colloque Florence et la France*", Firenze-Parigi 1979.

INCERPI G., Conservazione e restauro dei quadri degli Uffizi nel periodo lorenese, in "*Gli Uffizi Quattro secoli di una Galleria. Fonti e documenti*", Firenze 1982, pp. 313-357.

LISNER M.-PROCACCIU.-BALDINI U., Il restauro del Crocifisso di S. Spirito, Monaco 1964.

LONGHI R., Restauri, in "*La Critica d'Arte*", V, 1940, pp. 121-28.

LONGHI R., Una situazione grave di Buongoverno, in "*Proporzioni*", II, 1948, pp. 185-88.

LONGHI R., Dei restauri, Editoriale, in "*Paragone*", n. 23, 1951.

LONGHI R., Editoriale, in "*Paragone*", n. 53, 1954, pp. 3-4.

LONGHI R., Per una mostra storica degli estrattisti, in "*Paragone*", n. 91, 1957, pp. 3-8.

LONGHI R., Firenze diminuita, in "*Paragone*", n. 203, 1967.

LUNARDI R., Arte e storia in S. Maria Novella, Firenze 1983.

MARCHINI G., Prato Guida artistica, Firenze 1966.

MARCHINI G.-TINTORI L., Problemi di restauro di affreschi, in"*Bollettino d'Arte*", XLVII, 1962, pp. 89-91.

MARCHINI G., Due secoli di pittura murale a Prato, cat. della mostra,Prato, Palazzo Pretorio, stampato a Firenze 1969.

MATTEINI M., Ossidazione della biacca in pitture murali. Metodi proposti per la riconversione del pigmento ossidato nelle pitture di A. Baldovinetti della chiesa di S. Miniato, Firenze, in "*Atti del convegno sul restauro delle opere d'arte a 10 anni dall'alluvione*", Firenze 1976, ed. a Firenze 1981, pp. 257-69.

MATTEINI M., Il metodo del Bario nel restauro degli affreschi, in "*Critica d'Arte*", fasc. 166-168, luglio-dicembre 1979, pp. 182-84.

MELONI TRKULIJA S., Gaetano Bianchi, in "*Dizionario Biografico degli Italiani*", vol. I, Roma 1968, ad vocem.

MORAP.-PHILIPPOT M., La conservation des peintures murales, Bologna 1977.

MORETTI I., Collemaggio, Roma 1972.

MOROZZI G., Il restauro dei monumenti dal 1944 al 1968, cat. della mostra, Firenze 1968.

OECHSLIN W., Il Laocoonte o del restauro delle statue antiche, in "*Paragone*", n. 287, pp. 3-29.

OLIVATO L., Provvedimenti della Repubblica veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII, pubbl. dell'*Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, Venezia 1974.

PACCAGNINI G., Pisanello alla corte dei Gonzaga, cat. della mostra, Mantova, Palazzo Ducale, stampato a Milano 1972.

PAOLETTI P.-CARNIANI M., Firenze guerra e alluvione, Firenze s.d. (ma 1985).

PAOLUCCI A., Una inedita relazione di Roberto Longhi sul restauro di Mauro Pellicioli alla Camera degli Sposi di Mantegna, in "*Paragone*", nn. 419-421-423, 1985, pp. 330-335.

PAPINI R., Il deperimento delle pitture murali nel Camposanto di Pisa, in "*Bollettino d'Arte*", III, 1909, pp. 441-457.

PHILIPPOT P., Le probleme de l'intégration des lacunes dans la restauration des peintures, in "*Bulletin Institut Royal du Patrimonie Artistique*", Bruxelles, II, 1959, pp. 5-18.

PHILIPPOT P., Reflexion sur le problème de la formation des restaurateurs de Peinture et de Sculpture, in "*Conservation*", 5, 1960, pp. 61-70.

POGGI G., La tavola di S. Zanobi nella chiesa di S. Reparata, in "*Rivista d'Arte*" , V, 1907, pp. 112-117.

POGGI G., La ripulitura delle porte del Battistero fiorentino, in "*Bollettino d'Arte*", XXXIII, 1948, pp. 244-257.

PONTICELLI L., I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze, in "*Commentari*", I, 1950, pp. 121-29; pp. 187-89; pp. 247-50 e "*Commentari*", II, 1951, pp. 51-55.

PROCACCI U., Opere d'arte inedite alla mostra del tesoro di Firenze Sacra, in "*Rivista d'Arte*", XV, 1933, pp. 225 segg.

PROCACCI U., Restauri ai dipinti della Toscana, in "*Bollettino d'Arte*", XXIX, 1935-1936, pp. 364-383.

PROCACCI U., Relazione dei lavori eseguiti agli affreschi di Giotto nelle cappelle Bardi e Peruzzi in S. Croce, in "*Rivista d'Arte*", XIX, 1937, pp. 337-89.

PROCACCI U., Mostra di opere d'arte restaurate, cat. della mostra, Firenze 1946.

PROCACCI U., Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate, cat. della mostra, Firenze 1947.

PROCACCI U., Recent Restoration in Florence, in "*Burlington Magazine*", 1947, parte I e II, novembre 1947, pp. 309-310; dicembre 1947, pp. 330-34.

PROCACCI U., Distacco di tempere duecentesche sovrapposte, in "*Bollettino d'Arte*", XXXVIII, 1953, pp. 31-37.

PROCACCI U., Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte, in "*B.I.C.R.*", nn. 23-24, 1955, pp. 131-45.

PROCACCI U.-BALDINI U.-BERTI L., I e II Mostra degli affreschi staccati, cataloghi delle mostre, Firenze 1957 e 1958.

PROCACCI U., Fresco's Crisis, in "*The Conoisseur*", 1958, novembre, pp. 154-58.

PROCACCI U., Sinopie e affreschi, Milano 1961.

RAGGHIANTI C.L., Firenze dopo l'inondazione presente e futuro, numero speciale di "*Critica d'Arte*", XIII nuova serie, fasc. 82-83-84, Firenze 1966.

ROSSI F., Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze sacra, in "*Rivista d'Arte*", XV, 1933, pp. 415-29.

ROSSI F., Relazione dei lavori eseguiti nella cappella giottesca del Palazzo del Podestà, in "*Rivista d'Arte*", XIX, 1937, pp. 390-98.

ROSSI F., The Bapthistery doors in Florence, in "*Burlington Magazine*", dicembre 1947, pp. 334-41.

SALMI M., Nuove rivelazioni su Andrea del Castagno, in "*Bollettino d'Arte*", XXXIX, 1954, pp. 25-42.

SALMI M., Chiese romaniche della campagna toscana, Milano 1958.

SAMPAOLESI P., Il restauro della Madonna col Bambino di S. Martino alla Palma, Firenze, in "*Bollettino d'Arte*", XXVII, 1933-34, pp. 189-91.

SAMPAOLESI P., Il restauro della Madonna duecentesca della chiesa di Mosciano, Firenze, in "*Bollettino d'Arte*", XXVIII, 1934-35, pp. 470-74.

SAMPAOLESI P., Due esami radiografici di dipinti, in "*Bollettino d'Arte*", XXXI, 1937-38, pp. 495-505.

SAMPAOLESI P., Le sinopie del Camposanto di Pisa, in "*Bollettino d'Arte*", XXXIII, 1948, pp. 34-43.

SAMPAOLESI P., Il restauro del Trionfo della Morte nel Camposanto di Pisa, in "*Bollettino d'Arte*", XXXV, 1950, pp. 341-45.

SECCO SUARDO G., Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti del conte GIOVANNI SECCO SUARDO, Milano 1866.

TINTORI L.-BORSOOK E., Giotto the Peruzzi Chapel, Torino 1965.

TORRACA G., Dipinti murali, in "*Problemi di conservazione*" (a cura di G. URBANI), Bologna s.d. (ma 1973).

TOSCANO B., Ripristino, restauro, conservazione, in "*Il patrimonio storico artistico*" ed. del T.C.I., dalla serie "*Capire l'Italia*", Milano 1979, pp. 205-216.

TUTAEV D., Il console di Firenze, Torino s.d. (ma 1973).

URBANI G. (a cura di), Problemi di conservazione, Bologna s.d. (ma 1973).

URBANI G., La scienza e l'arte della conservazione dei beni culturali, in "*Ricerche di Storia dell'arte*", 1982.

Indice dei nomi

Acciai F., 11, 19 n.
Adelman O., 146
Alessandrini G., 218 n.
Allori Alessandro, 17 n., 142, 184, 185
Aloisi F., 36
Andrea da Firenze, 10
Ammannati Bartolomeo, 145, 147, 212, 215
Andrea del Sarto, 10, 19 n., 103, 110, 138, 148
Arcangelo di Cola, 34
Argan G.C., 37, 39 n., 57
Augusto Federico di Sassonia, 9

Bacci G., 218 n.
Balatri A., 68
Balbi F., 11
Baldini U., 17 n., 18 n., 38 n., 59, 65, 66, 67, 68, 69, 70 n., 71 n., 72 n., 109, 110 n., 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 148, 151 n., 152 n., 183, 184, 185, 189, 190 n., 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 218 n.
Baldinucci F., 9, 10, 17 n.
Baldovinetti Alesso di Alesso, 103, 109, 111 n., 206, 218 n.
Bandinelli Baccio, 145, 147
Bandini F., 218 n.
Banella P., 69, 143
Barcellona L., 218 n.
Barret M., 11
Bartolomeo della Gatta, 149
Bartolomeo Fra (Baccio della Porta detto), 148
Bazzotti U., 19 n.
Bearzi B., 9, 17 n., 62, 63, 71 n.
Beato Angelico (fra Giovanni da Fiesole detto), 15, 59, 61, 66, 67, 103, 110, 140, 142, 148, 184
Beccafumi Domenico, 142
Becherucci L., 38 n., 39 n., 103
Bemporad N., 70 n., 103
Benini A., 36, 39 n., 59, 213
Bellosi L., 110 n.,
Berenson B., 34, 70 n.
Bergonzi A., 218 n.
Berti L., 18 n., 65, 66, 70 n., 71 n., 110 n., 137, 145, 147, 151 n., 152, 215
Bianchi G., 14, 18 n., 19 n., 37, 204, 210
Bianchi O., 218 n.
Bicci di Lorenzo, 60, 61, 64, 139
Biliotti C., 218 n.
Bilivert Jacopo, 204
Biondi R., 151 n.
Boccia L., 146, 218 n.
Boddi R., 151 n.
Boni S., 218 n.
Bonsanti G., 150, 151 n., 152
Borghini R., 17 n.
Borsook E., 19 n.
Borea E., 183, 190 n.
Bottai G., 34, 37, 39 n., 57
Bottari G., 9, 17 n.
Botti G., 15, 19 n., 71 n.
Botticelli G., 110, 151 n., 218 n.
Botticelli Sandro, 11, 15, 67, 139, 149, 151 n., 185, 208, 209, 215
Botticini Francesco, 62
Bracci L., 68
Bracci N., 218 n.
Bracci R., 68, 69
Bracco P., 151 n., 215
Brandi C., 17 n., 37, 38, 39 n., 57, 62, 63, 64, 70 n., 71 n., 104, 110 n., 188, 189, 191 n., 210, 211, 218 n.
Bronzino Agnolo, 62, 184
Brunelleschi Filippo, 144, 147
Brunetti G., 38 n.
Buffalmacco Bonamico, 63, 105, 183
Buontalenti Bernardo, 204
Burgalassi G., 218 n.
Burrini F., 218 n.
Burton Richard, 135, 136

Cagiano de Azevedo M., 71 n.
Caleca A., 111 n.
Calvesi M., 190 n.
Campani E., 71 n.
Caprara O., 138, 146, 147, 152 n.
Caravaggio (Michelangelo Merisi detto), 183
Carniani M., 70 n., 151 n.
Casazza O., 151 n., 211, 215, 218 n.
Castagno Andrea (del), 9, 10, 11, 12, 65, 66, 105, 139
Castelfranco G., 38 n.
Castelli C., 218 n.
Cavalcaselle G.B., 11, 14, 15, 16, 19 n., 207, 208, 210, 218 n.
Cavenaghi L., 14, 15, 18 n., 19 n., 71 n., 188, 191 n.
Cellini Benvenuto, 207
Cencetti A., 218 n.
Cennini Cennino, 11, 207
Cenno di Francesco di ser Cenni, 65
Chemeri M., 218 n.
Chierici G., 190 n.
Chilleri V., 14
Ciani Passeri F., 218 n.
Ciappi O., 218 n.
Cicognara L., 11, 18 n.
Cimabue, 135, 140, 143, 144, 149, 151 n., 185, 205, 206
Conti A., 9, 12, 17 n., 18 n., 19 n., 191 n., 218 n.
Conti C., 18 n.
Conti S., 218 n.
Contri A., 11
Coppo di Marcovaldo, 188
Correggio (Antonio Allegri detto), 19 n., 33
Cosimo de' Medici, 204

Cozzarelli Giacomo, 216
Cumbo E., 38 n., 67
Cuppini M.T., 111 n.
Curri S.B., 218 n.

Daddi Bernardo, 35
D'Andrade A., 16
Dal Poggetto P., 17 n., 69, 70 n., 71 n., 72 n., 137, 138, 151 n., 152 n., 184, 190 n.
Danti Vincenzo, 145, 147
Dauer H., 146
Del Mazza Tommaso, 69
Del Pace Ranieri, 144
Del Serra A., 65, 67, 69, 103
Della Robbia Luca, 62, 213, 214
Desiderio da Settignano, 69
Dini D., 65, 103, 109, 110, 139, 140
Di Prete M., 69, 184
Dolcini L., 71 n., 214, 218 n.
Donatello, 62, 63, 69, 70 n., 71 n., 143, 185, 186, 213
Donati P.P., 218 n.
Dürer Albrecht, 105

Edwards P., 10
Enrico di Tedice, 188

Faldi A., 16
Fantappié R., 19
Favilli A., 69
Ferdinando de' Medici, 203, 204
Feroni P., 13
Ferretti Giovanni Domenico, 110
Ferretti M., 105, 111 n.
Ferroni E., 109
Fiocco G., 104, 105, 106, 110 n.
Fiscali D., 15, 19 n., 71 n., 103
Foggini Giovan Battista, 204
Fondelli M., 151 n., 218 n.
Forlani Tempesti A., 137
Forni U., 12, 18 n., 207
Francavilla Pietro, 147
Francesco d'Antonio, 107
Francesco di Michele, 107
Francesco de' Medici, 203, 204
Francesco di Valdambrino, 61
Franciabigio (Francesco di Cristofano detto), 139, 148
Frizzi P., 218 n.

Gaddi Agnolo, 68
Gaddi Taddeo, 36, 67, 139, 140, 183, 186
Gafurri Cristofano, 204
Gallizioli B., 12, 18 n.
Galli G., 146, 147, 218 n.
Gallo G., 71 n.
Gamba C., 36, 39 n.
Gargani C., 218 n.
Garrison E.B., 64, 71 n.
Gatti A., 18 n.
Gazzola P., 111 n.
Gentila da Fabriano, 61
Gentileschi Artemisia, 190 n.
Ghiberti Lorenzo, 39 n., 71 n., 213, 214, 218 n.
Ghiberti Vittorio, 147
Ghirlandaio Domenico, 9, 11, 36, 39 n., 109, 139, 144, 211
Giacobini C., 218 n.
Giambologna (Jean Boulogne detto), 145, 147
Giambono Michele, 70 n.
Giannini C., 18 n.
Gidzulich R., 70 n.
Giordano G., 138
Giottino, 34, 213
Giotto, 10, 14, 15, 19 n., 37, 39 n., 68, 148, 184
Giovanni da Milano, 10, 68
Giovanni di Rigino, 213
Giovanni del Biondo, 69
Giovanni da San Giovanni (Giovanni Mannozzi detto), 11
Giovannoni S., 110, 151 n., 218 n.,
Giulio Romano (Giulio Pippi detto), 19 n.
Giusti A.M., 17 n., 151 n., 206, 218 n.
Goes Hugo (van der), 19 n., 144
Gozzoli Benozzo, 103, 107, 149
Granchi V., 59, 61, 62, 151 n.
Gregori M., 187, 190 n.
Gurrieri F., 111 n.

Kiel H., 19 n.
Kumar F., 218 n.

Haines M., 151 n.
Hartt F., 58, 70 n.
Hellwig F., 146
Hempel K., 145, 146, 147
Heydenreich L., 70 n.
Hugford Ignazio, 11

Incerpi G., 17 n., 18 n.

Jacopo d'Antonio del Corso, 68, 184
Jacopo del Casentino, 36
Jacopo della Quercia, 186

Lascialfari M., 69
Leonardo da Vinci, 35, 70 n., 105
Liberti S., 71 n.
Ligozzi Jacopo, 204
Lippi Filippino, 9, 60, 139, 185, 209, 212
Lippi Filippo, 15, 69, 103, 108, 209
Lippo di Benivieni, 143

Lisner M., 190 n.
Lombardini A., 218 n.
Longhi R., 34, 36, 37, 38 n., 39 n., 57, 61, 63, 64, 66, 70 n., 71 n, 104, 106, 110 n., 137, 142, 143, 151 n., 188, 191 n.
Lorenzo di Bicci, 62, 68, 105, 107, 148
Lorenzo di Credi, 184
Lorenzo di Niccolò, 143
Lorenzetti Ambrogio, 33, 35, 183
Lo Vullo G., 33, 34, 36, 59, 60, 61, 62, 66, 67, 68, 72 n., 215
Lucarini F., 15, 19 n., 185
Lumini A., 61, 70 n.
Lunardi R., 71 n.

Maestro del 1336, 61
Maestro dell'Annunciazione dell'Accademia, 35
Maestro di Bagnano, 64
Maestro del Bigallo, 36
Maestro della Maddalena, 33, 35, 36, 59, 60, 184
Maestro di Signa, 60
Maestro di San Martino alla Palma, 33, 185
Maestro di Vico l'Abate, 215
Maetzke G., 136
Malaguzzi Valeri V., 146
Malesani P., 218 n.
Manganelli del Fà C., 218 n.
Manet Edouard, 188
Mantegna Andrea, 34, 38 n.
Maratta Carlo, 207
Marchini G., 68, 72 n., 104, 110 n., 111 n., 137, 146
Marchionni E., 16, 205
Marcon B., 11
Marconi P., 191 n.
Marini A., 14, 18 n., 19 n., 37, 211
Mariotto di Cristofano, 143
Martelli-Pampaloni A.P., 218 n.
Martini Simone, 33, 36
Marussich G., 143, 151 n.
Masaccio, 9, 34, 61, 62, 65, 66, 71 n., 215
Masini E., 33, 59, 66, 67, 68, 69, 72 n., 142, 151 n., 190 n.
Masini G., 33
Maso di Banco, 34
Masolino, 9, 34, 36, 59, 61, 66, 71 n., 105, 148
Matisse Henri, 188
Matteini M., 71 n., 109, 111 n., 206, 213, 214, 215, 218 n.
Mazzoni P., 218 n.
Meiss M., 152 n.
Meloni Trkulija S., 18 n.
Merlini Cosimo, 204
Michelangelo Buonarroti, 149, 185, 214
Michelozzo di Bartolomeo, 186
Michelucci Giovanni, 188
Molaioli B., 136, 151 n.
Moles A., 111 n., 213, 215
Molteni Giuseppe, 207
Monaco (don) Lorenzo, 61, 67, 68
Monte M., 218 n.
Mora P., 106, 107, 111 n.
Morelli G., 12, 18
Moreni D., 11
Moreni E., 218 n.
Moretto (Alessandro Bonvicino detto), 12
Moroni Giovanni Battista, 14, 19
Morozzi G., 68, 70 n., 190 n.
Moschini V., 62, 70 n., 71 n.
Munoz A., 190 n.
Mussolini B., 190 n.
Muraro M., 110 n.

Naldini S., 218 n.
Nanni di Bartolo, 186
Nardo di Cione, 35, 59, 139, 184, 186
Nelli Pietro, 69
Nencetti P., 218 n.
Nencini G., 111 n.
Nervi Pier Luigi, 188
Niccolò di Pietro Gerini, 69, 108
Nicolson, 187

Offner R., 34
Ojetti U., 39 n., 66
Oeschlin W., 186, 190 n.
Olivato L., 18 n.
Orcagna Andrea, 9, 36, 39 n., 148

Paccagnini G., 110 n.
Pacino di Bonaguida, 33, 35
Pacini Sante, 11
Pagliaghi L., 19 n.
Paleni A., 218 n.
Paoletti Niccolò Gasparo, 11
Paoletti P., 70 n., 151 n.
Paolucci A., 17 n., 38 n.
Papini R., 71 n.
Parri Spinelli, 105, 148
Passignano (Domenico Cresti detto), 10
Patch Tommaso, 11
Pedini M., 208
Pellicioli M., 34, 38 n., 62, 70 n.
Petrioli Tofani A.M., 218 n.
Pezzati P., 13, 14, 211
Philippot M., 106, 107, 111 n., 208, 210, 218 n.
Piacenti Aschengreen C., 146, 147
Piancastelli G., 111 n.
Piero di Cosimo, 212
Piero della Francesca, 64, 65, 66, 71 n., 104, 148, 149
Pirez Alvaro, 35, 142

Pisanello, 105, 110 n.
Poccetti Bernardino, 204
Poggi G., 33, 38 n., 58, 62, 66, 70 n., 71 n.
Pollaiolo (del) Antonio, 68, 215
Ponticelli L., 19 n.
Pontormo (Jacopo Carrucci detto), 33, 62, 68, 103, 107, 139, 148, 184, 185, 211
Pope-Hennessy J., 145
Previati G., 18 n.
Procacci U., 17 n., 18 n., 19 n., 33, 34, 36, 37, 38 n., 39 n., 58, 59, 62, 64, 70 n., 71 n., 103, 104, 105, 106, 109, 110 n., 111 n., 136, 138, 139, 148, 151 n., 152 n., 183, 190 n.
Puccini T., 11, 18 n.

Raddi G.C., 218 n.
Raffaello Sanzio, 35, 216
Ragghianti C.L., 137, 151 n., 205
Ramirez di Montalvo A., 9, 10, 17 n.
Rembrandt Harmenszoon van Rijn, 14
Renzi S., 218 n.
Ricci C., 33
Ricci Sebastiano, 10
Ridolfo del Ghirlandaio, 17 n.
Rizzoli G., 11, 12
Rosa Salvatore (detto Salvator Rosa), 14
Rosi G., 68, 103, 107, 148, 149
Rossellino Bernardo, 61
Rossi Filippo, 39 n., 62, 70 n., 71 n.
Rossi Ferdinando, 70 n.
Rossi Doria P., 218 n.
Rossi-Manaresi R., 146, 218 n.
Rosso Fiorentino, 103
Rotondi P., 136
Rouault Georges, 188

Salmi M., 63, 66, 71 n., 151 n., 191 n.
Salviati Francesco, 17 n., 150
Sansovino Andrea (Andrea Contucci detto), 212
Santi di Tito, 110
Sampaolesi P., 33, 35, 38 n., 63, 71 n.
Sampieri V., 11
Saracchi, fratelli, 204
Sartorio Giulio Aristide, 19 n.
Sassetta, 59, 61, 67, 70 n., 142, 184
Scalia F., 18 n.
Schiavo Paolo (detto Paolo Schiavo), 68
Schleicher B., 218 n.
Secco Suardo G., 11, 12, 13, 18 n., 63, 213, 215
Saracini M., 213, 215
Seroni M., 218 n.
Serra L., 190 n.
Sinibaldi G., 38
Siviero R., 58
Skrang E., 17 n.
Sogliani Giovanni Antonio, 110
Sokolow T., 33, 36, 62, 66
Spadolini G., 203, 205
Starnina (Gherardo di Jacopo detto), 34
Succi G., 11

Tabasso M., 218 n.
Taiti S., 145, 151 n., 190 n., 218 n.
Tarchiani N., 39 n.
Tiano P., 218 n.
Tintori L., 19 n., 60, 61, 63, 64, 65, 67, 69, 104, 110 n., 148, 149, 183
Tiziano Vecellio, 14, 19 n., 188
Toesca P., 15, 16, 17, 19 n., 35, 37, 63, 71 n.
Tognaccini G., 151 n.
Torraca G., 106, 111 n.
Tortorelli A., 218 n.
Toscano B., 190 n.
Tribolo Niccolò, 145, 147
Tucciarelli E., 218 n.
Turchi R., 68, 69, 143, 151 n.
Turchini Eustachio, 14
Tutaev D., 70 n.

Uccello Paolo (Paolo di Dono detto), 9, 10, 11, 12, 15, 61, 65, 66, 103, 105, 107, 108, 139, 148, 185
Urbani G., 106, 111 n., 188, 189, 191 n.
Urbano VIII Barberini, 10

Vannini Ottavio, 11
Vannucci S., 218 n.
Vasari G., 105, 213
Veneziano Domenico, 65
Venturini G., 151 n.
Venturini Papari T., 19 n.
Veracini Agostino, 10, 11
Vermeheren A., 14, 33, 34, 35, 36, 38 n., 61, 64, 66, 69
Vermeheren O., 14, 15, 33, 59
Vigilardi A., 16, 17
Vivarini Antonio, 70 n.

Weyden Rogier (van der), 209
Wolf G., 70 n.

Young W., 146, 147

Zeffirelli Franco, 135
Zeni G., 11
Zocchi Stefano, 204

Finito di stampare nell'anno 1986
presso la ditta AGIS S.p.A. - AVEGNO (Genova)